

FRANCO MORETTI

ATLANTE DEL ROMANZO EUROPEO

1800 - 1900



EINAUDI



© 1997 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

ISBN 88-06-14132-5

Franco Moretti

Atlante del romanzo europeo

1800-1900



Giulio Einaudi editore



Indice

p. 3	Introduzione
	Verso una geografia della letteratura
5	1. «Generale, nel corso di una campagna...»
8	2. «...ma non abbiamo atlanti artistici»
13	Capitolo primo
	Romanzo e stato-nazione
15	1. «Home-land»
20	2. L'Inghilterra rovesciata
26	3. «Le recenti perdite nelle Indie occidentali...»
31	4. Geografia delle idee
35	5. Lontano dal centro
43	6. Interludio teorico: I. Spazio e stile
51	7. Sulla strada maestra
61	8. «Un fiume grande, che somigliava a un immenso serpente...»
68	9. Andare in città
74	10. Interludio teorico: II. Geografia dell'intreccio
79	Capitolo secondo
	Racconto di due città
81	1. Il problema
82	2. «Viviamo in zone così diverse di Londra...»
90	3. «Un mosaico di piccoli mondi»
105	4. Paura a Parigi
109	5. Interludio teorico: III. Storie del Terzo
114	6. Campi del potere
119	7. La terza Londra

p. 128	8. Molto stranamente posti a contatto
138	9. 221B Baker Street
145	Capitolo terzo
	Il mercato del romanzo verso il 1850
148	1. «Esperimenti condotti su dei diagrammi»
153	2. Interludio teorico: IV. Letteratura normale
155	3. L'Inghilterra diventa un'isola
162	4. Il mercato ineguale
168	5. Interludio teorico: V. Centro e periferia
175	6. Le tre Europe
180	7. Un'indagine bibliografica
190	8. «Una universale dipendenza delle nazioni l'una dall'altra»
196	9. Interludio teorico: VI. Il mercato e le forme
200	10. «Sorretta dalla propria arretratezza»
203	<i>Indice dei nomi e delle opere</i>

Indice delle figure nel testo

CAPITOLO PRIMO

- p. 14 1. L'Inghilterra di Jane Austen.
- 16 2. «Estate poems» inglesi 1650-1850.
Cartina elaborata sulla base dei dati riportati in R. A. Aubin, *Topographical Poetry in XVIII-Century England*, Modern Language Association of America, New York 1936.
- 18 3. Racconti gotici inglesi 1770-1840.
Cartina elaborata sulla base dei dati riportati in P. Haining (a cura di), *Gothic Tales of Terror, Classic Horror Stories from Great Britain, Europe and the United States, 1765-1840*, Taplinger Pub. Co, New York 1972; Id. (a cura di), *The Shilling Shockers: Stories of Terror from the Gothic Bluebooks*, Gollancz, London 1978; C. Baldick (a cura di), *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford University Press, Oxford e New York 1992; L. Caretti (a cura di), *Racconti gotici*, Mondadori, Milano 1994.
- 21 4. L'Inghilterra di Jane Austen.
- 23 5. L'Inghilterra di Jane Austen.
- 24 6-8. L'Inghilterra e il mondo.
- 30 9. Fortune coloniali nel romanzo sentimentale inglese.
- 32 10. Il *villain* e l'Europa.
- 34 11. La geografia delle idee nel romanzo russo.
- 37 12. Il romanzo storico in Europa.
- 39 13. La formazione delle frontiere europee.
Da P. Haggett, *Geography: A Modern Synthesis*, Harper & Row, New York 1983, p. 477.
- 41 14. Walter Scott, *Waverley*.
- 44 15. L'incorporazione delle Lowlands scozzesi in *Waverley* e *Rob Roy*.
Da D. Lipscomb, *Geographies of Progress*, tesi di laurea inedita, Columbia University 1997.
- 45 16. Lo spazio dei *Promessi sposi*.
- 52 17. Romanzi picareschi spagnoli, secoli XVI-XVII.

- p. 54 18. *Gil Blas*.
- 55 19. Il Mediterraneo di Lesage.
- 56 20. Ambientazione geografica del romanzo ellenistico.
Da T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1983.
- 57 21a-e. Ambientazione dei romanzi 1750-1800.
Grafico elaborato sulla base dei dati riportati in A. A. Martin, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, Mansell, London 1977.
- 59 22. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Romanzi a puntate.
- 60 23. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Racconti brevi.
- 60 24. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Aneddoti.
- 61 25. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Notizie dall'estero.
- 63 26. Romanzi coloniali.
- 64 27. Sequenza ideal-tipica di sviluppo del sistema di trasporti coloniali.
Da P. Knox e J. Agnew, *The Geography of The World Economy*, Edward Arnold, London, 1994, p. 280.
- 65 28. Vie di comunicazione trans-sahariane.
Da *The Times Atlas of World History*, Hammond, Maplewood 1978, p. 136.
- 67 29. Giocarsi l'Africa.
Da K. E. French e W. R. Stanley, *A Game of European Colonization in Africa*, in «The Journal of Geography», ottobre 1974, pp. 46-47.
- 69 30. I tre spazi del romanzo di formazione europeo.
- 70 31. Il romanzo di formazione europeo.
- 71 32. Lo scenario internazionale del romanzo di formazione europeo.
- 73 33. *Illusioni perdute*.
- 75 34. Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*. Topografia delle funzioni narrative.

CAPITOLO SECONDO

- 80 35. Le classi sociali a Londra secondo Charles Booth (1889).
The New York Public Library, Map Division, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
- 83 36. La Londra dei «silver-fork novels» (1812-40).
Cartina elaborata sulla base dei dati riportati in una ricerca inedita di So Young Park e Catherine Siemann, Columbia University.
- 84 37. Edward Bulwer-Lytton, *Pelham* (1828).
- 85 38. La Londra di Jane Austen.

- p. 89 39. *Oliver Twist*.
- 92 40. Demografia della Parigi di Balzac secondo Norah Stevenson.
Da N. W. Stevenson, *Paris dans la Comédie Humaine de Balzac*, Librairie Georges Courville, Paris 1938.
- 93 41. Collocazione dei gruppi sociali presenti nelle *Illusioni perdute*.
- 94 42. La Parigi di Zola.
- 96 43. Lucien de Rubempré: il giorno del successo (capitoli 21-25).
- 97 44. La settimana fatale.
- 98 45. Parvenir!
- 100 46a. L'arrivo a Parigi.
- 101 46b. «Quel mondo pieno di fascino».
- 102 46c. Sogni ad occhi aperti.
- 103 46d. Fine.
- 106 47. I misteri di Parigi.
- 108 48. I cul-de-sac di Parigi secondo Robert de Vaugondy (1771).
The New York Public Library, Map Division, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
- 109 49. Sezione del *Plan de la Ville et des Faubourgs de Paris* di De Vaugondy.
Ibidem.
- 115 50. Il campo del potere nelle *Illusioni perdute*.
- 116 51. Il campo del potere nell'*Educazione sentimentale*.
Grafico elaborato sulla base dei dati riportati in P. Bourdieu, *Campo del potere e campo internazionale*, Lerici, Cosenza 1978.
- 118 52. L'ultima battaglia di Vautrin.
- 119 53. *Il nostro comune amico*.
- 122 54. La terza Londra.
- 123 55. Quattro eroi dickensiani.
- 125 56. La grande Londra di Dickens.
- 127 57. Ultimo capitolo.
- 128 58a-b. *Il nostro comune amico*, maggio-dicembre 1864.
- 135 59. *Il nostro comune amico*.
- 136 60. *La piccola Dorrit*.
- 137 61. *Casa desolata*.
- 138 62. Rapporti tra le classi nel *Nostro comune amico*.
- 139 63. La Londra di Sherlock Holmes.

- p. 140 64. Le classi pericolose di Charles Booth.
 142 65. Assassinio in campagna.
 143 66. Geografia della «invasion literature» (1871-1906).
 Cartina elaborata sulla base dei dati riportati in M. Matin, *Securing Britain*, tesi di laurea inedita, Columbia University 1997.
 144 67. «Rache».

CAPITOLO TERZO

- 149 68. *Circulating libraries*.
 151 69. Il canone nelle *circulating libraries*.
 152 70. Le letterature straniere nelle *circulating libraries*.
 156 71. Romanzi stranieri nelle diverse letterature europee 1750-1850.
 156 72. Romanzi stranieri nelle diverse letterature europee 1816, 1850.
 157 73. Romanzi stranieri nella letteratura francese e inglese.
 Grafico elaborato sulla base dei dati riportati in J. Raven, *British Fiction 1750-1770: A Chronological Check-list of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, University of Delaware Press, Newark 1987; A. A. Martin, *Bibliographie du genre romanesque français, 1751-1800*, Masell, London 1977; ESTC (*Eighteenth Century Short Title Catalogue*); «Publisher's Weekly»; *Bibliographie de la France*.
 158 74. Romanzi stranieri nelle *circulating libraries* (1766-1861).
 159 75. Campione di *cabinets de lecture* (1810-60).
 160 76. Le letterature straniere nei *cabinets de lecture*.
 163 77. I «Bentley's Standard Novels» nelle *circulating libraries*.
 165 78. Percentuale di romanzi nelle *circulating libraries* di fine Settecento.
 165 79. Percentuale di romanzi nelle *circulating libraries* di fine Settecento.
 169 80. Luoghi di pubblicazione del romanzo inglese, 1750-70 (percentuale).
 Grafico elaborato sulla base dei dati riportati in J. Raven, *British Fiction 1750-1770: A Chronological Check-list of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, University of Delaware Press, Newark 1987.
 170 81. Luogo di pubblicazione dei diversi generi letterari a metà Ottocento.
 Cartina elaborata sulla base dei dati riportati in CLIO, *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento* (1801-1900), Editrice Bibliografica, Milano 1991, 19 voll.
 171 82. Luogo di edizione dei romanzi cavallereschi letti da Don Chisciotte.
 171 83. Luogo di edizione dei romanzi stranieri pubblicati in Spagna nella prima metà dell'Ottocento.
 Cartina elaborata sulla base dei dati riportati in J. Fernández Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX: seguida del Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas* (1800-1850), 4 ed., Castalia, Madrid 1980.

- p. 177 84a-c. *Don Chisciotte*. Traduzioni europee.
Cartine elaborate sulla base dei dati riportati in T. A. Fitz Gerald, *Cervantes' Popularity Abroad*, in «Modern Language Journal», 1948, n. 32, pp. 171-78.
- 179 85a-b. *I Buddenbrook*. Traduzioni europee.
- 182 86a-o. Diffusione europea del romanzo inglese.
- 183 86p-v. Diffusione europea del romanzo francese.
- 186 87. Diffusione del romanzo francese e inglese nell'Europa ottocentesca.
- 187 88. Percentuali di diffusione del romanzo francese e inglese.
- 189 89. Il diverso successo del romanzo francese e inglese nell'Europa ottocentesca.
- 192 90. La mezzaluna barocca.
Da D. Fernandez, *Le Banquet des Anges*, Plon, Paris 1984.
- 193 91. Il mondo di Cenerentola.
Da C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1989.

Atlante del romanzo europeo
1800-1900

Introduzione
Verso una geografia della letteratura

Vedi, figliolo, il tempo
qui diventa spazio.

WAGNER, *Parsifal*.

1. «*Generale, nel corso di una campagna...*»

Un atlante del romanzo. Dietro questo titolo, c'è un'idea molto semplice: che la geografia sia un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria: una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative. E dunque, mettere in rapporto geografia e letteratura – cioè, *fare una carta geografica della letteratura*: poiché una carta è appunto un *rapporto*, tra un dato spazio e un dato fenomeno – è cosa che porterà alla luce degli aspetti del campo letterario che fin qui ci sono rimasti nascosti.

Geografia della letteratura, però, può voler dire due cose molto diverse fra loro. Può indicare lo studio *dello spazio nella letteratura*; oppure, *della letteratura nello spazio*. Nel primo caso, l'oggetto è largamente immaginario: la Parigi della *Comédie humaine*, l'Africa del romanzo coloniale, l'Inghilterra di Jane Austen. Nel secondo, è uno spazio storico reale: le biblioteche della provincia vittoriana, o la diffusione europea di *Don Chisciotte* e dei *Buddenbrook*. Può capitare, certo, che i due spazi si incontrino (ed è sempre una cosa interessante); ma essi sono per loro natura diversi, e come tali verranno trattati: lo spazio immaginario nel primo e secondo capitolo del libro, e lo spazio storico nel terzo.

La distinzione degli oggetti non tocca però il metodo della ricerca, che rimane ovunque lo stesso, e poggia sull'uso sistematico delle carte geografiche. Delle carte, voglio dire, non come metafore, e men che meno come ornamenti del discorso, ma come *strumenti analitici*: che smontano l'opera in modo diverso dal solito, e impongono al ragionamento critico dei compiti nuovi. Una buona carta vale mille pa-

role, recita un proverbio assai caro ai cartografi; vero, nel senso che *suscita* mille parole: fa venire dei dubbi, delle curiosità, delle idee. Pone delle nuove domande, e ci spinge così verso delle soluzioni anch'esse nuove.

Le carte geografiche come strumenti di lavoro. Così, all'inizio del secolo, Charles Sanders Peirce:

Coraggio, o mio Lettore, costruiamo un diagramma che illustri il funzionamento del pensiero in generale [...]

«E perché mai dovremmo farlo – fu l'obiezione sollevata da una o due intelligenze superiori, tra cui spiccava un generale eminente e carico di gloria – visto che il pensiero stesso ci è già presente?»

Eremita che altro non sono, non fui pronto con la contro-obiezione, che avrebbe dovuto suonare così: «Generale, nel corso di una campagna lei si serve di carte geografiche. Ma perché mai lo fa, visto che il paese da esse rappresentato è proprio lì davanti ai suoi occhi?»

E dopo un batti e ribatti in cui al generale va sempre peggio, ecco la conclusione di Peirce:

Insomma, generale [...] se posso riassumere la faccenda come farebbe lei, su dei diagrammi uniformi è possibile condurre degli esperimenti esatti; tenendo beninteso gli occhi bene aperti a tutti i cambiamenti involontari e inattesi che vengono indotti nel rapporto reciproco tra le diverse parti del diagramma. Queste operazioni sui diagrammi [...] equivalgono agli esperimenti sulle cose reali della ricerca fisica e chimica. I chimici parlano da tempo dei loro esperimenti come di domande poste alla natura. Bene, gli esperimenti condotti sui diagrammi sono delle domande poste alla natura dei rapporti in questione ¹.

Delle domande poste alla forma-romanzo, e ai suoi rapporti interni: ecco un bel modo di definire le carte che seguono – *gli esperimenti* che seguono, in cui cambiavo e ricambiavo i vari elementi (quali, quanti personaggi rappresentare? quali momenti del racconto? quali aspetti del contesto?) fin quando mi sembrava di aver trovato una risposta convincente. Una risposta: cioè una figura, un *pattern*, una trama spaziale che si prestasse all'interpretazione: e che peraltro, mi accorsi ben presto, era tanto più chiara quanto più semplici e nume-

¹ C. S. Peirce, *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, in «The Monist», gennaio 1906, pp. 492-93.

rosi erano i dati su cui si fondava. L'esperimento riusciva, cioè, se poggiava su un processo preliminare di *astrazione* e *quantificazione*: serie regolari, coerenti, ampie, dove il *significato d'insieme* di una determinata forma è sempre di più della somma dei singoli testi. È, questa, una delle frontiere della storia letteraria: la sfida della quantità – di quel 99% di letteratura che si è perso nel nulla, e che nessuno si sogna di rivendicare. A tale improvviso spalancarsi del «territorio dello storico», cui mi aveva condotto la logica dell'analisi geografica, ero del tutto impreparato; e infatti, questo libro muove solo qualche passo nella sua direzione. Ma è un gran bel problema, e ci tornerò su quanto prima.

Nel frattempo, che cosa ci fanno vedere, le carte letterarie? Due cose, direi. Primo, dimostrano la natura *ortgebunden*, legata-al-luogo, della letteratura²: ogni forma, vedremo, con la sua geometria, i suoi confini, i suoi tabù spaziali e flussi di movimento. E poi, le carte mettono in luce la logica interna della narrazione: lo spazio semiotico, di intreccio, intorno al quale essa si auto-organizza. La forma letteraria apparirà così come la risultante di due forze contrarie, ed egualmente importanti: una esterna, e una interna. È il problema di sempre, e in fondo il solo vero problema della storia letteraria: la società, la retorica, e il loro intrecciarsi.

E qui però mi fermo, perché le promesse teoriche – in quanto promesse, non in quanto teoriche – mi annoiano a morte. In questo libro, la cosa è evidente, il metodo è tutto³. Ma proprio per questo, va messo alla prova sul serio: nel corso dell'*intera* ricerca: nella capacità, se la

² L'espressione è di Reiner Hausherr, *Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*, in «Rheinische Vierteljahrsblätter», xxxiv (1970), p. 158.

³ Nel corso del lavoro, mi è stato spesso chiesto perché mai volessi *fare* delle carte geografiche, invece di analizzare quelle già esistenti. Possibile che non capissi che una carta era un testo come ogni altro – e come un testo andava trattata? e poi, non vedevo che era quella la cosa che «andava», tra i critici letterari? Capivo, vedevo; leggevo anche con interesse quegli studi che assumevano le carte geografiche a loro oggetto di analisi: J. Gillies su Shakespeare (*Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge U. P., 1994), J. Hillis Miller su Hardy (*Topographies*, Stanford U. P., 1995), A. McClintock sulle *Miniere di re Salomone* (*Imperial Leather*, Routledge, London 1995), L. Lipking su Milton (*The Genius of the Shore: Lycidas, Adamastor, and the Poetics of Nationalism*, in «PMLA», 1996). Ma che ci si può fare? Le carte geografiche non mi interessano come oggetti da «leggere» tale e quale un romanzo: *ma come strumenti di analisi che cambino il mio modo di leggere*. La sfida vera, per me, è il metodo.

ha, di cambiare l'articolazione interna del campo letterario, e la natura dei problemi interpretativi. E il giudice, come sempre, è chi legge.

2. «... *ma non abbiamo atlanti artistici*».

L'idea di questo lavoro mi venne per caso, da una pagina del *Mediterraneo* di Braudel⁴ che continuava a tornarmi in mente durante un lungo viaggio in macchina, nell'estate del 1991: non abbiamo atlanti artistici, non abbiamo atlanti artistici, non abbiamo atlanti letterari... E allora – perché non provare a farlo?

Nei due anni seguenti, dedicaí a quest'idea quasi tutto il mio tempo. Mi misi a studiare la geografia come non facevo dai tempi di scuola; condussi dei seminari sperimentali di dottorato a Columbia; convinsi una ventina di storici letterari a formare un comitato di redazione che si riuní – grazie all'ospitalità di Maristella Lorch e della *Italian Academy for Advanced Studies in the United States* – per due intense giornate di discussione nel dicembre del 1992; infine, stesi un lungo, dettagliato progetto di ricerca. Ma che dire, io non son bravo in questo tipo di cose, chi poteva finanziare l'impresa non ne fu convinto, la redazione si sciolse, l'Atlante andò in fumo. A me però l'idea continuava a piacere, e decisi di andare avanti da solo. Restrinsi il campo all'argomento che conosco meglio, che è il romanzo europeo dell'Ottocento (con una breve puntata all'indietro, verso la Spagna del picaresco), e questo libro ne è il risultato. Un po' manifesto di metodo; un po' esempio concreto; interessante, spero; e un vero piacere a lavorarci su. Ma la mia speranza è che da esso riparta l'impresa più ampia di un Atlante storico della letteratura.

Nel frattempo, ho anche scoperto (salutare disinganno) di non essere né il solo né il primo ad aver avuto questa bella idea. La prospet-

⁴ «La rete lanciata lontano dal barocco fu forse più densa, più fitta, più continua di quella del Rinascimento. Il barocco fu il frutto di civiltà imperiali massicce: quella di Roma o quella di Spagna. Ma come stabilirlo, e come seguire la loro espansione, la loro tumultuosa vita esteriore, senza possedere gli indispensabili documenti che mancano? Abbiamo cataloghi di musei, non abbiamo atlanti artistici», F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 1949, trad. it. Einaudi, Torino 1986, vol. II, p. 885. (Qui e negli altri casi in cui cito dei testi stranieri, faccio seguire al titolo del libro la data dell'edizione originale).

tiva di «un atlante storico-letterario d'Italia», per esempio, l'aveva già formulata Carlo Dionisotti – l'autore di *Geografia e storia della letteratura italiana* – in un articolo del 1970⁵. E anzi, a guardar bene, di questi atlanti già ne esisteva più d'uno: il *Literary and Historical Atlas of Europe* di J. G. Bartholomew, risaliva addirittura al 1910; nel 1964 era uscita una *Guide littéraire de la France*; nel 1973, il *Literary Atlas and Gazetteer of the British Isles* di Michael Hardwick; nel 1979, il *Literary Landscapes of the British Isles: a narrative atlas* di David Daiches; poi l'*Atlas zur deutschen Literatur*, nel 1983, a cura di Horst Dieter Schlosser; poi ancora il *Grand Atlas des Littératures*, nel 1990, a cura di Gilles Quinsat e Bernard Cerquiglini; e infine, nel 1996, l'*Atlas of Literature*, a cura di Malcolm Bradbury⁶. Tutti molto diversi fra loro; tutti scritti (cosa un pochino difficile a credersi) come se nessuno sapesse niente degli altri; però tutti con un tratto in comune: le carte geografiche vi svolgono un ruolo tutto sommato decorativo. Inesenziale. Ce ne sono, beninteso, specie nei più recenti: ma sono delle colorate appendici, più che degli strumenti di lavoro. Non intervengono nel ragionamento, non lo indirizzano; spesso, compaiono addirittura alla fine del testo – a discorso concluso, finito.

Come si è già certamente capito, io credo che questo sia un errore. «Collocare» un fenomeno letterario nello spazio suo proprio non è infatti la conclusione del lavoro geografico, ma solo il suo inizio. A quel punto comincia anzi la parte più bella (e difficile) della faccenda: si guarda la carta geografica, e ci si ragiona su. Cercando di capire in che modo una specifica disposizione spaziale – quelle strade che scendono tutte verso il sud della Spagna; quelle montagne, così lontane da Londra; quelle donne che vivono sull'altra riva della Senna – in che modo tutto questo possa trasformarsi in una storia av-

⁵ C. Dionisotti, *Culture regionali e letteratura nazionale in Italia*, in «Lettere Italiane», aprile-giugno 1970, p. 134.

⁶ J. G. Bartholomew, *A Literary and Historical Atlas of Europe*, Dent, London 1910 (ristampato più volte fino al 1936); aa.vv., *Guide littéraire de la France*, Hachette, Paris 1964; M. Hardwick, *A literary Atlas & Gazetteer of the British Isles*, Gale Research Co., Detroit 1973; D. Daiches, *Literary Landscapes of the British Isles: a narrative atlas*, Paddington Press, New York 1979; *Atlas zur deutschen Literatur*, dtv, München 1983; *Grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia Universalis, Paris 1990; *The Atlas of Literature*, De Agostini, London 1996. È stato pubblicato di recente anche un *Atlas of Western Art History* a cura di J. Steer e A. White, Facts on File, New York 1994.

vincente. In che modo, cioè, *la geografia riesca a generare il romanzo dell'Europa moderna*.

Le carte letterarie che vedrete sono insomma per me come tanti piloni, su cui si fondano le riflessioni di questo libro, e le sue (molte) didascalie, che disegnano a loro volta ulteriori percorsi possibili: verso un'opera, o una tesi critica, o un'idea storiografica. Non è stato facile coordinare questi discorsi che si incrociano e si interrompono una o due volte per pagina; e temo che ne sia uscito un ritmo spezzato, duro (specie all'inizio, quando la natura dell'impresa è ancora tutta da definire). Ma mi piace pensare che anche così – e anche, diciamolo, con gli errori che purtroppo non mancheranno di certo – questo sia un libro *utile*: aggettivo che non avrei mai pensato di associare al mio lavoro, e di cui adesso vado invece piuttosto orgoglioso.

Se poi il libro è utile davvero, il merito va soprattutto a una persona, che è Serge Bonin. Dopo aver diretto un'opera che è una vera meraviglia di complessità e di rigore – l'*Atlas de la Révolution Française* – Bonin ha avuto la pazienza, e la gentilezza, di aiutare un dilettante qualsiasi come il sottoscritto; ha discusso in dettaglio ogni singola carta del libro; ha proposto miglioramenti, alternative, soluzioni cui non avrei mai pensato (e che ho quasi sempre cercato di seguire). È Bonin che mi ha insegnato a ragionare con gli strumenti cartografici; ed è stata un'esperienza fantastica, come imparare un'altra lingua. Ed è ancora Bonin che mi ha convinto a rinunciare alle facili gioie del colore, per l'intelligenza un po' giansenistica del bianco e nero. Dire che lo ringrazio, è un colossale *understatement*.

Sono grato anche a David Kastan e Martin Meisel, che nel 1992 mi fecero avere un finanziamento dalla Columbia University senza il quale chissà se il lavoro sarebbe mai cominciato; e certo non sarebbe andato molto avanti senza l'aiuto generoso e intelligente dei bibliotecari di Columbia, NYU, della Map Division della New York Public Library e della Società Geografica Italiana. Negli ultimi anni, ho poi presentato alcuni aspetti della ricerca in varie università americane; a Cambridge; a Londra; a Copenaghen; in Italia, ai seminari della

Malatesta a Santarcangelo, e alla Scuola Holden di Torino. A tutti coloro che ne hanno discusso con me in queste occasioni, e nei miei corsi a Columbia, un grazie di cuore; e con loro a Irene Babboni, John Brenkman, Keith Clarke, Joe Cleary, Margaret Cohen, Robert Darnton, Ernesto Franco, David Lipscomb, Sharon Marcus, Michael Matin, D. A. Miller, Christopher Prendergast, e James Raven. E poi, quelli con cui ho discusso lungo tutto l'arco del progetto: Perry Anderson, con la sua passione del pensare in grande, e la profonda serietà che gli è propria; Carlo Ginzburg, che mi ha preso in giro per anni, come quegli allenatori da film cui tocca svegliare un *boxeur* un po' pigro; Francis Mulhern, che mi ha spiegato per filo e per segno cosa andava, e cosa non andava, e perché; Beniamino Placido, che mi ha parlato di libri e ricerche di cui non avrei mai immaginato l'esistenza; e Teri Reynolds, che ogni giorno mi apre gli occhi alle mille strane possibilità che sono il bello dello studio, e della vita.

Ho detto dell'influenza di Braudel sulla genesi del libro; ma l'impatto di quella pagina del *Mediterraneo* era stato preparato da molte letture precedenti. Penso al libro di Kristin Ross su Rimbaud, *The Emergence of Social Space*, con le sue riflessioni sul rapporto tra geografia e immaginazione letteraria; e al lavoro di Fredric Jameson, che da sempre «vede» la cultura sotto forma spaziale – che sia il doppio intreccio dei *Promessi sposi* o la Los Angeles di Chandler, la *Geopolitical Aesthetics*, la «cartografia cognitiva» postmoderna, il quadrato semiotico di Greimas, il romanzo in Giappone... Andando più indietro nel tempo, ricordo Marco D'Eramo che mi mostra le carte di Pierre Bourdieu sull'*Educazione sentimentale*; e io ne sono molto colpito (ma non so bene che farne). Più indietro ancora, una notte d'estate a Londra, a metà degli anni Settanta, quando resto sveglio a leggermi dall'inizio alla fine le *Riflessioni sul marxismo occidentale* di Perry Anderson: e nelle primissime pagine, che descrivono la distribuzione spaziale dei teorici marxisti, capisco di colpo come la geografia possa spiegare la storia della cultura (ma poi, per capirlo davvero, ci metto vent'anni). E infine, molto molto più indietro, c'è una scena più importante di tutte le altre, che si deve essere svolta una domenica mattina, verso la fine degli anni Cinquanta: quattro gran-

di carte geografiche del Mediterraneo, di marmo, murate entro la cinta che racchiude il Foro Romano, in via dei Fori Imperiali; e mio padre, che mi spiega che cosa significano. Questo libro, è iniziato quel giorno.

Capitolo primo
Romanzo e stato-nazione

Figura 1. L'Inghilterra di Jane Austen.

△ Luogo di inizio del racconto

○ Termine del racconto

1. *L'abbazia di Northanger*
2. *Senno e sensibilità*
3. *Orgoglio e pregiudizio*
4. *Mansfield Park*
5. *Emma*
6. *Persuasione*



In Jane Austen, i vicini non sono le persone che vivono effettivamente vicino; sono coloro che vivono un po' più lontano ma da cui, in una sorta di vicendevolesse riconoscimento sociale, ci si può recare in visita. Quel che Austen vede è una rete di case, tenute e famiglie, tra le cui fitte maglie la maggior parte della gente semplicemente scompare. Nel suo mondo, incontrarsi significa appartenere alla stessa classe [...] La campagna [...] diventa reale solo grazie alle case che ne costituiscono i nodi fondamentali.

RAYMOND WILLIAMS, *The Country and the City*.

1. «Home-land».

Cominciamo con una carta di libri famosi: la figura 1, che indica i luoghi dove iniziano e finiscono i romanzi di Jane Austen. *L'abbazia di Northanger*, ad esempio, comincia a Fullerton, e si conclude a Woodston; *Senno e sensibilità*, a Norland Park e a Delaford; e così via per tutti gli altri (tranne *Persuasione*, che non è chiaro dove finisca). Per favore, dedicate qualche attimo a questa figura, perché alla fin fine la geografia letteraria è tutta qui: si sceglie un aspetto del testo (qui: l'inizio e il finale), si cercano i dati, li si mette nero su bianco – e poi li si guarda. Nella speranza che la carta sia più della somma delle sue singole parti: che ne emerga un disegno, un *pattern*, che aggiunga qualcosa a quel che già si sapeva in partenza.

E un disegno emerge, qui: fatto di esclusioni, innanzitutto. Niente Irlanda; niente Scozia; niente Galles; niente Cornovaglia. Niente «periferia celtica», come l'ha chiamata Michael Hechter¹; solo l'Inghilterra: uno spazio ben più piccolo del Regno Unito. E poi, neanche tutta l'Inghilterra: manca il Lancashire, il Nord – la rivoluzione industriale. È un'Inghilterra più antica, questa, centrata sulla grande proprietà agricola: un'Inghilterra di tenute e parchi e *country houses*, già celebrata per generazioni dagli «estate poems» della tradizione topografica (fig. 2). È un primo esempio di quel che può farci vedere la geografia letteraria, due cose insieme: quello che potrebbe trovarsi in un romanzo – e quello che poi effettivamente c'è. Da un lato, la «Gran» Bretagna che ha annesso le regioni limitrofe, e si è

¹ M. Hechter, *Internal Colonialism. The Celtic fringe in British national development, 1836-1966*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1975.

messa sulla via della produzione industriale: dall'altro, la piccola, omogenea Inghilterra rurale dei romanzi di Austen.

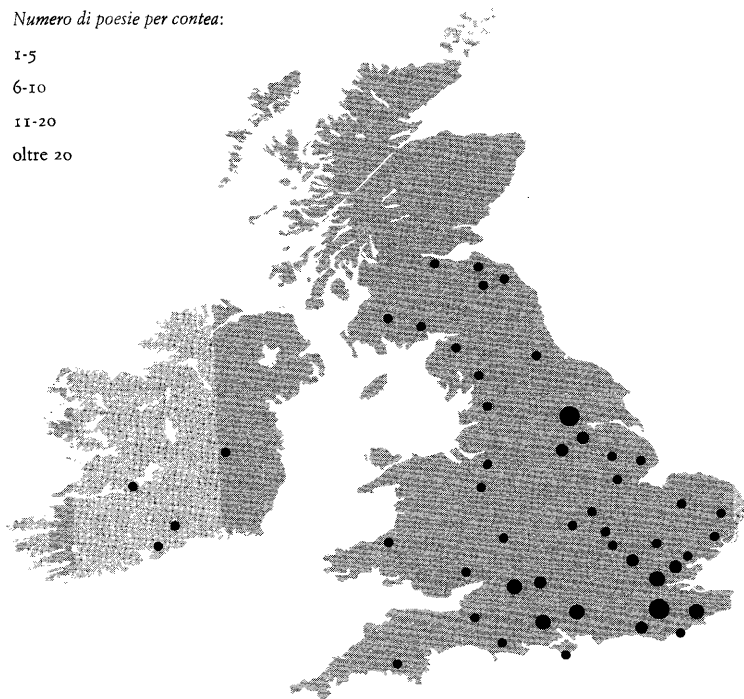
Un'Inghilterra più piccola del Regno Unito; e piccola per noi, oggi. Ma un po' meno al tempo di Austen, quando i luoghi indicati sulla carta erano separati da un giorno, e a volte due, di assai malagevole viaggio. E poiché questi luoghi coincidono con la casa dell'eroina (l'inizio) e del suo promesso sposo (il finale), la loro distanza ci dice che l'intreccio di Austen congiunge – fa «sposare» – persone che

Figura 2. «Estate poems» inglesi 1650-1850.

L'«estate poem» è una composizione poetica che descrive e celebra una tenuta di campagna. L'area di massima frequenza di questa forma coincide con le contee dell'Inghilterra meridionale nella quale si svolgono i romanzi di Austen; la «periferia celtica» di Scozia, Galles e Irlanda è anche qui quasi del tutto assente.

Numero di poesie per contea:

- 1-5
- 6-10
- 11-20
- oltre 20



appartengono a contee diverse. Cosa nuova, e significativa: perché suggerisce che Austen sta cercando di rappresentare quel che gli storici dell'Inghilterra moderna son soliti chiamare «National Marriage Market». Mercato nazionale del matrimonio: un meccanismo che prende forma nel corso del diciottesimo secolo, e che esige dagli esseri umani (e soprattutto dalle donne) una mobilità tutta nuova: di tipo fisico, naturalmente, ma ancor più di tipo spirituale². Perché è chiaro che un mercato nazionale del matrimonio può funzionare come si deve solo se gli esseri umani (e soprattutto le donne) imparano a sentirsi «a casa» – parecchi luoghi della figura 1 sono appunto delle case – se una donna sa sentirsi a casa non solo là dove è nata, *ma in un territorio più ampio*. Se la nazione diventa insomma per lei davvero una «home-land», una grande dimora. E se non proprio tutta quanta la nazione, per lo meno la sua «core area»: l'area centrale, ricca, popolata (e sicura: sí che una ragazza la possa traversare senza timore). *L'abbazia di Northanger*:

Per piacevoli che siano le opere della signora Radcliffe, e per piacevoli che siano persino le opere dei suoi imitatori, non è forse lí che bisogna cercare la verità sulla natura umana – quanto meno nelle contee centrali dell'Inghilterra. Le Alpi e i Pirenei, con le loro foreste di pini e i loro delitti, vi sono forse descritte come meritano; l'Italia, la Svizzera, la Francia meridionale sono forse davvero così ricolme di orrori come lo sono le loro rappresentazioni. Catherine non osava giurare che sul suo paese, e anche lí, se messa alle strette, avrebbe confessato i suoi dubbi sulle estremità settentrionale e occidentale [la periferia celtica!] Ma nella parte centrale dell'Inghilterra, la vita di una moglie, sia pur non amata, era pur sempre protetta dalle leggi del paese, e dai costumi dell'epoca...

L'abbazia di Northanger, 25³

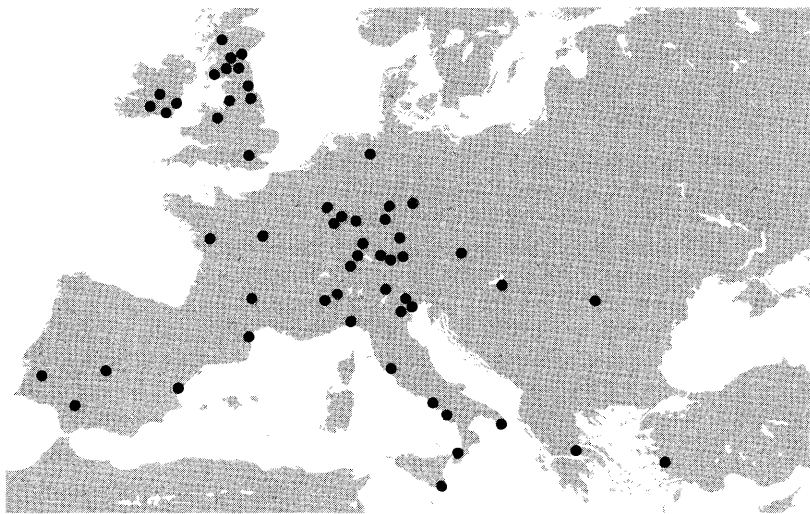
² Lo spazio di Austen, beninteso, è troppo esplicitamente *inglese* per rappresentare davvero la nazione britannica. Su questo piano, *L'assenteista* (1812) di Maria Edgeworth, o *Matrimonio* (1818) di Susan Ferrier – che trattano dell'Irlanda, e della Scozia, oltre che dell'Inghilterra – hanno le carte più in regola dei romanzi di Austen (anche se poi Edgeworth e Ferrier ritagliano a loro volta una nazione entro la nazione, abbandonando un'Inghilterra irrimediabilmente corrotta per l'Irlanda e la Scozia). Fatto è che l'Inghilterra ha sempre goduto di una posizione ambigua e privilegiata all'interno della Gran Bretagna: *parte* del Regno Unito (come la Scozia, l'Irlanda, il Galles), però *parte dominante*, che si arroga il diritto di «rappresentare» la nazione nel suo insieme. Il sistema geografico-narrativo di Austen è una tra le forme più riuscite e influenti di questa ambigua sovrapposizione di Inghilterra e Gran Bretagna.

³ In tutte le citazioni di brani narrativi ho fatto seguire al titolo del libro il numero del capitolo e, eventualmente, della parte.

But in the central part of England... Non c'è miglior titolo, per la carta dei romanzi di Austen. E quanto alla signora Radcliffe e ai suoi imitatori, la figura 3 conferma la grande distanza tra il mondo del gotico e quello di Catherine Morland.

Figura 3. Racconti gotici inglesi 1770-1840.

In questo campione di circa sessanta testi, la massima concentrazione di racconti gotici è situata nel triangolo compreso tra il Reno, la Foresta Nera e lo Harz (la regione del patto col diavolo): distribuzione geografica che è probabilmente influenzata dall'enorme numero di testi gotici scritti in tedesco (e oggi dimenticati). In generale, il gotico viene inizialmente ambientato in Italia (e Francia); poi si sposta a nord, in Germania, intorno al 1800; e poi ancora più a nord, in Scozia, intorno al 1820. A parte un racconto ambientato nella Londra rinascimentale, nessun'altra storia si svolge nello spazio dell'Inghilterra di Austen.



Fuori carta:

- Libano
- Ceylon

● Ambientazione del racconto

Reginald, il solo superstite dell'illustre casata dei Di Venoni, si segnalò fin dalla prima infanzia per una bizzarria violenta e quasi frenetica [...] Egli risiedeva in un melanconico castello, in Svevia, sul confine con la Foresta Nera. Era un edificio selvaggio e solitario, costruito secondo il gusto dell'epoca nel più cupo stile gotico. A poca distanza si ergevano le rovine del castello di Rudstein, un tempo famoso...

ANONIMO, *La profezia dell'astrologo, o il destino del pazzo* [1826].

La sociologia della letteratura ha molto insistito, come sappiamo, sul rapporto tra romanzo e capitalismo. Ma la trama spaziale di Austen suggerisce un'affinità egualmente stretta – già notata da Benedict Anderson in *Comunità immaginate* – tra il romanzo e lo stato-nazione. Fenomeno moderno, lo stato-nazione, e che ha avuto un impatto enorme sull'esistenza umana: ma che è curiosamente difficile da visualizzare. Perché gli esseri umani riescono a cogliere in modo diretto molti dei loro habitat: un villaggio, una valle, li si abbraccia con uno sguardo; così anche la corte, o la città (specie all'inizio, quando è piccola e cinta di mura); persino l'universo – un cielo stellato, alla fin fine, ne è un'ottima immagine. Ma lo stato-nazione? «Dove» sta? Che aspetto ha? Come si fa a vederlo? E poi ancora: villaggio, corte, città, valle, universo, possono esser tutti rappresentati in forma visiva – in un quadro, ad esempio. Ma lo stato-nazione? Bene, lo stato-nazione... ha trovato il romanzo. E viceversa: il romanzo ha trovato lo stato-nazione. Ed essendo la sola forma simbolica capace di rappresentarlo, è anche divenuto una parte essenziale della nostra cultura.

Beninteso, certi stati-nazione, tra cui la Francia e l'Inghilterra/Gran Bretagna, esistevano già ben prima del «decollo» del romanzo settecentesco: ma come stati in potenza, direi, più che come dati di fatto. Avevano una corte, una dinastia, una marina, un qualche tipo di tassazione – ma non erano ancora dei sistemi pienamente integrati: restavano divisi in mille circuiti locali, dove l'elemento propriamente nazionale non aveva ancora toccato l'esistenza quotidiana. Sul finire del diciottesimo secolo, però, un insieme di processi di natura diversa (il completamento delle recinzioni agricole; il decollo industriale; il miglioramento delle vie di comunicazione; l'unificazione del mercato nazionale; la coscrizione di massa) si danno l'un l'altro man forte nello strappare gli esseri umani alla dimensione locale, e gettarli in uno spazio più ampio. Charles Tilly parla per quest'epoca di un valore nuovo – la «lealtà nazionale» – che lo Stato tenta di imporre al di sopra e contro le antiche «lealtà locali»⁴: vero, e questo conflitto di vecchie e

⁴ C. Tilly, *Coercion, Capital, and European States*, Blackwell, Cambridge-Oxford 1990, p. 107.

nuove lealtà mostra anche come lo stato-nazione abbia costituito, ai suoi inizi, un vero e proprio *problema*: una coercizione inattesa, e diversa dal vecchio potere locale; un dominio più esteso, più astratto, più indecifrabile – *cui solo una forma simbolica nuova poteva attribuire un senso*.

E qui, la geografia narrativa di Austen mostra tutta la sua efficacia. In un esempio perfetto della vocazione «problem-solving» della letteratura, i suoi intrecci prendono infatti la dolorosa realtà dello sradicamento territoriale – a inizio romanzo, la casa di famiglia è di norma sul punto di esser perduta – e la riscrivono come un viaggio felice: suscitato dal desiderio, e coronato dalla felicità. Prendono la *gentry* provinciale, locale, della famiglia Bennet, e ne fanno la naturale alleata dell'*élite* nazionale di Darcy e dei suoi pari⁵. Prendono la strana, dura novità dello stato-nazione – e la trasformano in una spaziosa, elegante dimora.

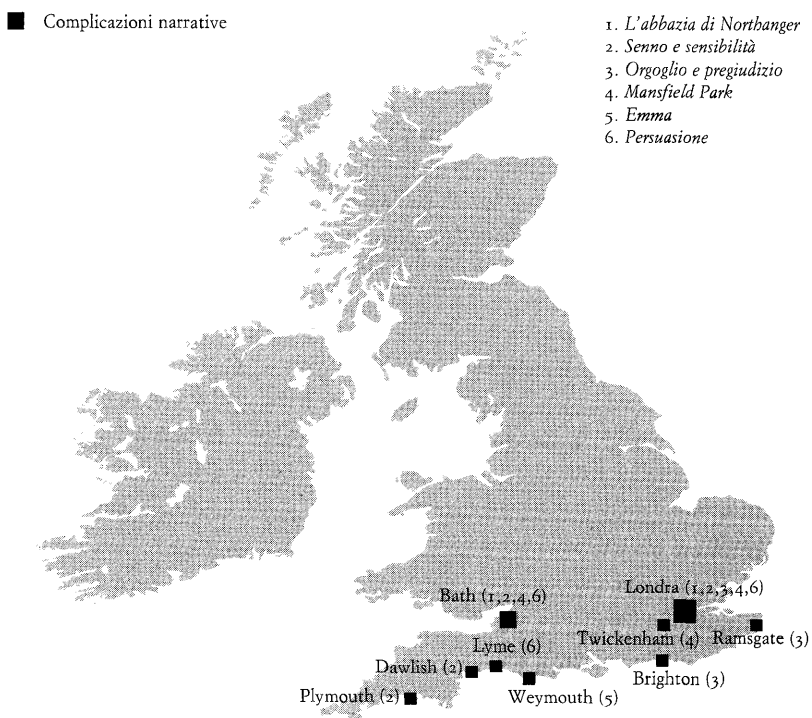
2. L'Inghilterra rovesciata.

Mercato nazionale del matrimonio. Come ogni mercato, anche questo deve concretamente svolgersi da qualche parte, e la figura 4 ci dice dove. Londra, Bath, alcune località di mare: è qui che la gente si riunisce, per svolgere le sue trattative. Ed è qui che accadono anche tutti i guai del mondo austeniano: pettegolezzi, infatuazioni, scandali, seduzioni, adulteri... E tutto questo avviene perché il mercato del matrimonio (come ogni mercato) ha prodotto la sua peculiare genia di imbroglioni: parenti privi di scrupoli, arrampicatori sociali, nobili spiantati, speculatori, seduttori...

È logico, dunque, che questa figura sia il rovescio della figura 1. Quella era un'Inghilterra rurale, introversa: un'isola dentro l'isola. Questa si apre al mare, al gran miscuglio di Bath, alla città più affollata del mondo. Una è fatta di tenute indipendenti, sparpagliate qua e là; l'altra è un'ellisse ben serrata, con un fuoco a Londra e uno a Bath.

⁵ Sulle due *gentries* (locale e nazionale), vedi L. Stone e J. C. Fawtier Stone, *An Open Elite? England 1540-1880*, Oxford U. P., 1986, *passim*.

Figura 4. L'Inghilterra di Jane Austen.



Circa un anno fa, [mia sorella] lasciò la scuola, e si trasferì a Londra, sotto la supervisione di una signora con cui poi, l'estate scorsa, si recò a Ramsgate; lì fece la sua comparsa Mr Wickham, che aveva sicuramente premeditato la cosa, essendo egli una vecchia conoscenza di Mrs Younge (sulla cui natura ci eravamo putroppo completamente ingannati); e con l'aiuto e la complicità di costei egli riuscì a ingraziarsi Georgiana, il cui cuore serbava un affettuoso ricordo della sua gentilezza ai tempi in cui lei era ancora una bambina, sì che ella si lasciò convincere a credere di esserne innamorata, e acconsentì a fuggire con lui. All'epoca, Georgiana non aveva che quindici anni...

JANE AUSTEN, *Orgoglio e pregiudizio*, 35.

Là, case; qui, città: e queste città son tutte vere, mentre quelle case erano tutte inventate: asimmetria del reale e dell'immaginario – della geografia, e della letteratura – che percorrerà tutta questa ricerca⁶.

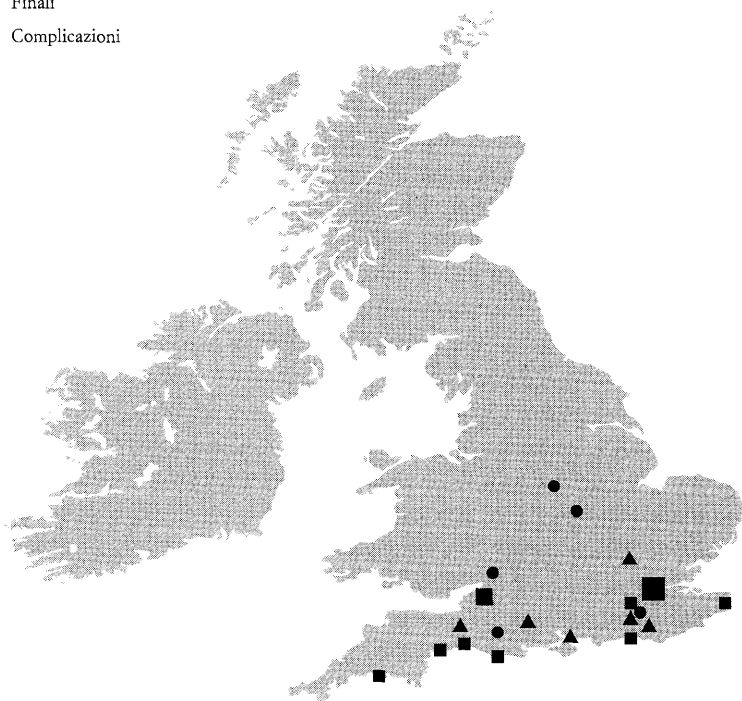
Due Inghilterre, dove funzioni narrative e valori contrari sono come «incollati» a spazi vicinissimi eppure diversi (fig. 5): e tra loro, chi vincerà? L'élite che apprezza le sue radici rurali e locali – o quella mobile e urbanizzata dei seduttori? Terra o Denaro, come si diceva nel Settecento? Conosciamo la risposta: Terra (possibilmente, con molto Denaro). Ma ancor più significativa di questa scelta finale è la realtà, preliminare, che l'Inghilterra di Austen *non è «una»*. Il romanzo come forma simbolica dello stato-nazione, ho detto più sopra: e una forma che (a differenza di un inno, o di una bandiera) non solo non nasconde le discordie intestine del proprio paese, *ma sa addirittura trasformarle in racconto*. Penso alle due Inghilterre della figura 5: un campo di forze in tensione, il cui scontro sempre rinnovato fa percepire la nazione come una sorta di grande sistema narrativo; *come l'insieme di tutte le storie che vi possono accadere*: Londra, o il centro delle dolorose complicazioni della vita; la campagna, il luogo del riposo finale; il mare, e le emozioni illecite, pericolose; la Scozia, meta degli amanti segreti; l'Irlanda e le Highlands, chissà, terre del gotico...

Grande invenzione, questa Inghilterra di Austen; e dico invenzione a ragion veduta, perché se oggi la sua trama spaziale può apparirci scontata, storicamente non era scontata per niente. C'era bisogno di una forma simbolica che desse un senso allo stato-nazione, dicevo; ce n'era bisogno, sí – ma, prima di Austen, nessuno ci riusciva gran che.

⁶ C'è una logica, dietro la mescolanza di luoghi reali e luoghi immaginari che è così tipica del romanzo moderno? C'è forse una funzione narrativa *specificata* assolta dagli uni e dagli altri? Ci sono, cioè, degli eventi che tendono ad accadere nei luoghi reali ed altri che «preferiscono» invece quelli immaginari? È presto per rispondere, ma l'opera di Austen suggerisce senz'altro che i luoghi immaginari sono particolarmente adatti al lieto fine, con i suoi compiti di rassicurazione simbolica. Per converso, quanto più pessimistiche sono le conclusioni del racconto, tanto più rari, o addirittura inesistenti (Balzac, Zola), diventano gli spazi immaginari.

Figura 5. L'Inghilterra di Jane Austen.

- ▲ Incipit
- Finali
- Complicazioni



Tutti i moralisti di fine Settecento preferiscono la campagna alla città, ma Fanny Price, in *Mansfield Park*, lo fa in nome di valori tipicamente conservatori: perché la campagna è una comunità in cui gli individui hanno dei doveri chiaramente definiti nei confronti del gruppo [...] La vita urbana, per contro, è quella che ha insegnato a Mary Crawford a comportarsi in modo egoistico – come quando prende in giro i contadini che non le vogliono prestare un carro per la sua arpa...

MARILYN BUTLER, *Jane Austen and the war of ideas*.

Guardate la figura 6: gli spostamenti dell'eroina e degli altri personaggi di rilievo in *Adeline Mowbray*, di Amelie Opie. Lo spazio, qui, è così dilatato da apparire quasi informe: in un solo testo, si viaggia come in tutti e sei i romanzi di Austen presi assieme (fig. 7), e soprattutto viaggia moltissimo l'eroina, e al di fuori dell'Inghilterra: una scelta motivata, beninteso (chi sfida la morale corrente ne verrà ovunque perseguitata: a Lisbona, a Perpignano, a Londra, in campagna...), ma che certo non fa sentire lo stato-nazione come un'accogliente dimora. O ancora, si prenda «l'ottima storia di *Manovre*» di Maria Edgeworth, elogiata da Scott nella prefazione a *Ivanhoe* (fig. 8). È uno spazio simmetrico a quello di Opie: le due eroine restano immobili in due tenute limitrofe del Devonshire – mentre i loro uomini se ne vanno in giro per il mondo a combattere i francesi e fare fortuna. Divisione dell'universo narrativo assai semplice e chiara: le donne a casa, e gli uomini all'estero (e lo stato-nazione è nuovamente perso di vista).

Ecco, la geografia di Austen è davvero diversa: è *un mondo di mezzo*, assai più ampio della tenuta di Edgeworth, e più piccolo dell'Europa di Opie. È lo spazio tipicamente intermedio dello stato-nazione: «abbastanza largo da sopravvivere, e intimorire i propri nemici; ma anche abbastanza piccolo da poter essere controllato da un unico centro», per dirla con Kiernan⁷. Uno spazio contingente, di compromesso («abbastanza largo... abbastanza piccolo...»): e forse, è anche perché indovinò questo spazio di mezzo che Austen viene letta ancora oggi, mentre le sue rivali si impolverano negli scaffali delle biblioteche.

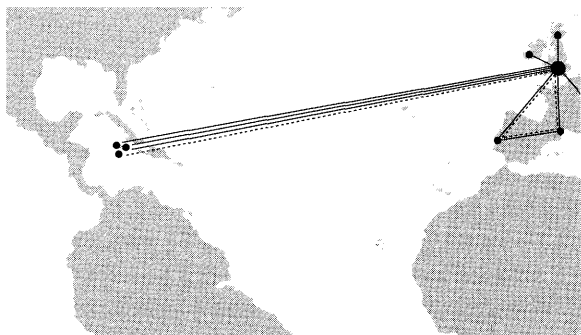
⁷ V. G. Kiernan, *State and Nation in Western Europe*, in «Past and Present», luglio 1965, p. 35.

Figure 6-8. L'Inghilterra e il mondo.

Nel romanzo sentimentale di primo Ottocento lo spazio sovra-nazionale ha spiccate caratteristiche «atlantiche», e prende di solito la forma di lunghi racconti retrospettivi che privilegiano la parte «maschile» (e secondaria) dell'intreccio: guerre per mare, commercio a lunga distanza, *nabob* del Bengala, *planter* delle Indie occidentali ...

Rispetto alle sue contemporanee, Austen accentua di molto l'importanza dell'asse centrale (e «inglese») dell'intreccio, e riduce di conseguenza il ruolo del *subplot* internazionale.

6)



AMELIE OPIE

Adeline Mowbray, 1805

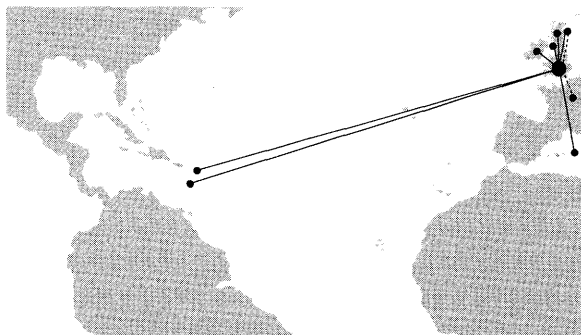
Personaggi:

..... femminili

— maschili

Fuori carta: • India

7)



JANE AUSTEN

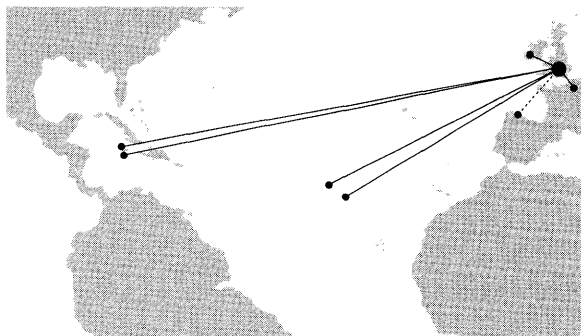
Tutti i romanzi, 1803-18

Personaggi:

..... femminili

— maschili

8)



MARIA EDGEWORTH

Manovre, 1809

Personaggi:

..... femminili

— maschili

H.M.S. l'Ambuscade

Miei stimati genitori,
 vi scrivo questa mia in pieno mare – latitudine N.44.15, longitudine W.9.45,
 vento nord-nord-est – per comunicarvi che non mi vedrete così presto come di-
 cevo nella ultima mia del 16 scorso. Ieri, alle due del pomeriggio, sono stati con-
 segnati al nostro capitano alcuni dispacci che nella giornata di domani, tempo
 e vento permettendo, cambieranno la nostra destinazione. Non sono in grado
 di comunicarvi quale sia la natura di queste informazioni [...] Per parte mia,
 non vedo l'ora di ingaggiare battaglia con i francesi...

MARIA EDGEWORTH, *Manovre*.

Un mondo intermedio; e dove l'idea di «distanza» acquista a sua volta un significato diverso. In Opie, o Edgeworth (o Susannah Gunning, Mary Charlton, Barbara Hofland, Selina Davenport: in realtà, in tutta la tradizione sentimentale) la distanza è una categoria assoluta, ontologica: l'altro è Qui – oppure Lontano. A Casa, o nel Grande Mondo; Presente, o Assente (e probabilmente Morto). È un'atmosfera da romanzo ellenistico: lo spazio come una potenza mitica, contro la cui forza di separazione gli esseri umani (e soprattutto le donne) hanno un'unica arma: la costanza. Rimanere quel che si è, a dispetto della lontananza. Rimanere pazienti, fiduciose – *fedeli*.

Di contro a questa vera e propria ideologia dello spazio, le eroine austeniane, nei loro frequenti spostamenti per le contee dell'Inghilterra centrale, scoprono la natura relativa, concreta, di ogni distanza. Willoughby, Darcy, sono a venti, quaranta, sessanta miglia di lì: e così Londra, o Portsmouth. Forse ci si incontrerà e forse no, perché uno spostamento di quaranta miglia richiede tempo e fatica. Ma questa incertezza moderata – «realistica» – ci dice che la distanza è stata rimessa con i piedi per terra: può essere calcolata, compresa; non è più legata al Fato, ma ai sentimenti, di cui diventa anzi una sorta di sensibilissimo termometro. È un altro modo ancora di dare un senso allo stato-nazione, «proiettando», letteralmente, delle emozioni sul suo territorio. Quando Darcy, che dovrebbe essere a Londra, ricompare invece nei pressi di Longbourn, «un sorriso di gioia rese ancora più luminosi gli occhi di Elizabeth» (*Orgoglio e pregiudizio*, 53). Se è venuto fin qui...

3. «Le recenti perdite nelle Indie occidentali...»

L'Inghilterra, la Gran Bretagna, il mercato nazionale del matrimonio, Londra, Bath, la periferia celtica... E le colonie? Edward Said, *Culture and Imperialism*:

In *Mansfield Park* [...] i riferimenti ai possedimenti oltreoceano di Sir Thomas Bertram si incontrano un po' dappertutto; essi sono il fondamento della sua ricchezza, lo costringono a viaggiare, determinano il suo status sociale in patria e all'estero, e rendono possibili i suoi valori ideali.

Ciò che sorregge materialmente la vita [di Mansfield Park] è la tenuta di Bertram ad Antigua [...] Per isolata che sia, la residenza inglese ha bisogno di tale sostegno al di là dell'Atlantico [...] La famiglia Bertram non sarebbe stata possibile senza la tratta degli schiavi, lo zucchero di canna, e le piantagioni coloniali⁸.

La famiglia Bertram non sarebbe possibile... Mi piace la nettezza dell'affermazione; ma non sono d'accordo. Non son d'accordo, cioè, non con il fatto che le colonie inglesi fossero assai redditizie, e rette in modo di norma spietato; ma con l'idea che la classe dominante inglese «non sarebbe stata possibile» senza di loro. Senza Antigua, suggerisce Said, Mansfield Park scompare: niente più «ricchezza», «status sociale», «valori ideali», «sostegno materiale». Ma è davvero così?

La questione, qui, ha due aspetti: il ruolo economico delle colonie – e la loro rappresentazione narrativa. Sul primo punto, che è assai lontano dalle mie competenze, posso solo dire di esser stato convinto da quegli storici secondo cui le colonie ebbero un ruolo certamente significativo, ma non *indispensabile* nella vita economica inglese⁹. E questo è ancora più vero per la contea di *Mansfield Park* (il

⁸ E. Said, *Culture and Imperialism*, Knopf, New York 1993, pp. 62, 85, 89, 94.

⁹ La questione di fondo (un po' distante da *Mansfield Park*) è se i profitti coloniali abbiano o no finanziato la rivoluzione industriale, e se dunque lo sviluppo stesso del capitalismo europeo sarebbe stato possibile in assenza di possedimenti coloniali. Su questo, i ragionamenti che ho trovato più persuasivi son quelli di P. K. O'Brien (*The Costs and Benefits of British Imperialism*, in «Past and Present», n. 120, 1988); V. G. Kiernan (*Imperialism and its Contradictions*, Routledge, New York - London 1995) e P. Bairoch (*Economia e storia mondiale*, 1993, trad. it. Garzanti, Milano 1996); anche se poi, a libro finito, *The Making of New World Slavery. From the Baroque to the Modern* di Robin Blackburn (Verso, London 1997), ha fatto un po' vacillare le mie convinzioni.

Kiernan (che, per inciso, è un critico feroce del colonialismo inglese) sostiene ad esempio che «il bottino del Bengala [...] *potrebbe* esser filtrato per vie traverse fino alle officine del Lancashire, ma non così rapidamente [da mettere in moto la rivoluzione industriale]»; e aggiunge poi che gli imprenditori del tardo Settecento «non avevano accesso ai circuiti della grande finanza; ma d'altro canto [viste le modeste esigenze finanziarie del decollo industriale] non ne avevano neanche un gran bisogno» (*Imperialism and its Contradictions* cit., pp. 54-55). Quanto a Bairoch, l'idea che la rivoluzione industriale sia stata finanziata dallo sfruttamento coloniale è per lui un vero e proprio «mito» della storia economica, che andrebbe esattamente rovesciato: «durante i secoli XVIII e XIX la colonizzazione fu essenzialmente *un risultato dello sviluppo industriale e non viceversa*» (*Economia e storia mondiale* cit., p. 107; corsivo mio). Come Bairoch stesso si dilunga a spiegare, tuttavia, tale mito è assai diffuso perché «se l'Occidente non ha guadagnato molto dal colonialismo, ciò non significa che il Terzo Mondo non abbia perso molto» (*ibid.*, p. 114): in altre parole, se anche il Terzo Mondo non ha contribuito gran che alla rivolu-

Northamptonshire), dove tra il 1600 e il 1800 la *gentry* cui appartengono i Bertram si legò al mondo degli affari (e degli investimenti coloniali) in una percentuale che, secondo Stone e Stone, *non superò mai l'uno-due per cento del totale*:

Nelle élite fondiari locali – essi commentano – gli uomini arricchitisi grazie agli affari, di qualsiasi tipo, costituirono sempre una minoranza trascurabile [...] Fino al 1879, le tracce di interazione, matrimonio, infiltrazione, e ogni altro tipo di mescolanza restano piuttosto scarse ¹⁰.

Così la storia economica. E se poi passiamo a *Mansfield Park*, la tesi di Said diventa ancora più dubbia. Verso l'inizio del romanzo, i debiti di gioco del primogenito di casa Bertram «hanno tolto a Edmund [che è il secondogenito] per dieci, venti, trent'anni, e forse vita natural durante, più della metà del reddito che gli spetta di diritto» (*Mansfield Park*, 3). Per contro, «le recenti perdite della nostra tenuta nelle Indie occidentali», che sono menzionate poche righe più avanti, non lasciano traccia sulla vita dei Bertram: perdite o no (vi viene ben presto posto rimedio), non cambia assolutamente nulla. Chissà, forse quella tenuta non era poi così indispensabile. E del resto, ecco Bertram al suo ritorno da Antigua:

La sua mattinata fu piena di impegni. Intrattenersi con loro [i membri della famiglia] ne occupò solo una piccola parte. Doveva reinserirsi in tutti gli aspetti fondamentali della vita di Mansfield, parlare con lo *steward* e il *bailiff* – controllare, calcolare – e, tra una questione d'affari e l'altra, visitare le stalle, i giardini, le tenute che erano nei pressi.

Mansfield Park, 20.

zione industriale, questa, per contro, ha prodotto effetti catastrofici sul terzo mondo stesso – come per la de-industrializzazione, cui Bairoch dedica l'intero capitolo ottavo del suo libro.

Blackburn, per parte sua, dimostra in modo dettagliato la straordinaria redditività delle piantagioni schiavistiche delle Indie occidentali, e condensa nel modo che segue la sua posizione: «Abbiamo visto che il ritmo dell'industrializzazione capitalistica britannica fu significativamente accelerato dal successo ottenuto nel dar vita a un regime di accumulazione primitiva prolungata, fondato sul super-sfruttamento degli schiavi nelle Americhe. Tale conclusione non implica in alcun modo che l'accumulazione inglese abbia seguito un percorso modello [...] e non comporta neanche che la schiavitù del Nuovo Mondo abbia prodotto il capitalismo. Quel che la nostra ricerca dimostra, è che gli scambi con le piantagioni schiavistiche aiutarono il capitalismo britannico a raggiungere lo sviluppo industriale e un'economia di tipo globale in anticipo sui suoi rivali» (*The Making of New World Slavery* cit., p. 572).

¹⁰ Stone e Fawtier Stone, *An Open Elite?* cit., pp. 141, 189. Si veda anche il grafico a p. 141.

Controllare, calcolare, visitare stalle e tenute, discutere con lo *steward* e il *bailiff* (che si occupano della gestione della tenuta, della raccolta degli affitti, e di ogni altra questione finanziaria)... Tutti segni di vasti interessi economici *in patria*, e probabilmente proprio nei pressi di Mansfield Park. Al ruolo, modesto, che il terzo capitolo del romanzo assegna ai profitti coloniali, si aggiunge così una ben maggiore attenzione per quelli originati sul suolo britannico: esattamente il contrario, insomma, della tesi di Said.

Ma resta un problema. Alla fin fine, Bertram ad Antigua ci va per davvero, e resta via per moltissimo tempo. Se Antigua non è indispensabile alla sua posizione sociale – perché diavolo parte?

Parte, non perché gli servano i soldi, ma perché Austen deve toglierlo di mezzo. Bertram è una figura autorevole, che intimorisce tutti gli altri personaggi, e rischia dunque di soffocare il racconto: affinché l'intreccio si salvi, deve sparire. È la differenza, direbbero i formalisti russi, tra la «funzione» e la «motivazione» di un episodio narrativo: la differenza, cioè, tra le conseguenze del viaggio di Bertram (il teatro, il flirt tra Edmund e Mary, l'adulterio di Maria: insomma, *quasi tutto quel che accade in Mansfield Park*), e le sue premesse: che sono cosa di assai minor peso, perché (come nella «razionalizzazione» freudiana, che è concetto assai simile alla «motivazione» formalista) una «ragione» può sempre sostituirsi a un'altra senza alcuna difficoltà.

Insomma: Bertram va ad Antigua non perché deve andare *proprio là* – ma perché deve *andar via da Mansfield Park*. D'accordo. Però, è pur sempre ad Antigua che Austen lo manda, e bisogna ben spiegare la specifica destinazione da lei scelta per motivare l'intreccio. E poi, nella letteratura sentimentale dell'epoca, le colonie sono una presenza estremamente diffusa: se ne parla in due libri su tre, e tra una cosa e l'altra le ricchezze d'oltremare ammontano a un terzo, e forse anche più, del denaro che circola in tutti questi romanzi (fig. 9). Come spiegare tanta insistenza? È, questo, un tratto «realistico» del romanzo di primo Ottocento, come sostiene appunto Said per Austen?

Possibile. Però, francamente, io sospetto che le fortune coloniali siano così diffuse, nei romanzi dell'epoca, non tanto per rispetto del-

Figura 9. Fortune coloniali nel romanzo sentimentale inglese.



La carta comprende i seguenti romanzi:

AM Amelie Opie, *Adeline Mowbray*
 App Amelie Opie, *Le apparenze le erano contro*
 B Maria Edgeworth, *Belinda*
 Casa Emily Eden, *La casa in comune*
 Ceph Anonimo, *Cephisa*
 Csr Anonimo, *Il castello sulla rupe*
 Cz Susannah Gunning, *La contessa zingara*

JE Charlotte Brontë, *Jane Eyre*
 M Maria Edgeworth, *Manovre*
 Mdb Mrs Ross, *La misura del benessere*
 MP Jane Austen, *Mansfield Park*
 Per Jane Austen, *Persuasione*
 Ved Barbara Hofland, *La vedova del mercante*

«Ho ricevuto una lettera [...] da mio suocero, in Giamaica, che mi autorizza a incassare 900 sterline dalla sua banca, e mi chiede di raggiungerlo laggiù; sente che le forze cominciano a mancargli, e vuole che mi prenda cura della sua tenuta e di mio figlio, che erediterà tutta quanta la sua fortuna; e la protezione dei cui interessi egli ritiene, a ragione, essere particolarmente sicura nelle mani di un padre».

AMELIE OPIE, *Adeline Mowbray*.

la realtà economica – ma per ragioni strettamente simboliche. Perché la Giamaica, o il Bengala, *allontanano* la produzione della ricchezza, collocandola in mondi distanti e sfocati, la cui conoscenza effettiva è per i lettori dell'epoca, come per le ragazze Bertram, «una cosa completamente priva di interesse» (*Mansfield Park*, 21)¹¹. Il modo in cui la fortuna coloniale viene introdotta, del resto, è una spia di come stiano le cose: poche parole generiche, di sfuggita; e quanto poi alle colonie, *neanche uno dei tredici romanzi della figura 9 ne dà una rappresentazione diretta*: al massimo, c'è un racconto retrospettivo (e un poco sospetto) come quello di Rochester in *Jane Eyre*. È una geografia mitica, questa: *pecunia ex machina*: una ricchezza che non viene davvero prodotta (nulla è detto, mai, del lavoro in colonia), ma magicamente «trovata» al di là dell'oceano ogni qual volta un romanzo ne sente il bisogno. E così, tra le altre cose, diventa anche possibile rescindere il nesso tra il benessere della classe dominante britannica, e la «multitude of labouring poor» dell'Inghilterra contemporanea: l'élite è a posto, assolta. Cosa bellissima a sapersi, per un'eroina che aspira per l'appunto a essere accolta nei suoi ranghi; e ancor più desiderabile, si capisce, nei decenni di più aspro conflitto di classe della storia inglese moderna.

Diniego: è questo il vero significato della figura 9. A spiegarla non è la storia economica, ma l'ideologia: un'ideologia che *proietta*, alla lettera, una realtà imbarazzante lontano dall'Inghilterra. E infatti...

4. Geografia delle idee.

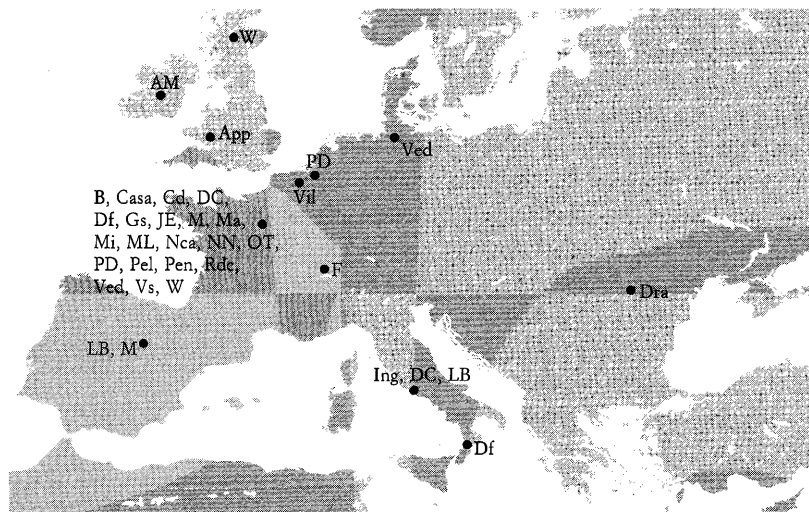
... infatti, oltre alle ricchezze, c'è qualcos'altro che il romanzo inglese ama associare con l'estero: il *villain* (fig. 10). Con una differenza d'orizzonte, però, rispetto alla carta precedente: non le Antille, o il Bengala, ma la Francia: un nemico vicino, visibile – e dunque tanto più simbolicamente efficace. È il lato propriamente nazionalistico del romanzo tra Sette e Ottocento.

¹¹ Intorno al 1800, «The Lady's Magazine» dedica al mondo coloniale centinaia di pagine di racconti e «aneddoti», *ma sí e no un paio di vere e proprie notizie* (vedi oltre, figure 23-25).

Figura 10. Il *villain* e l'Europa.

La carta indica la provenienza o destinazione del *villain* nel romanzo inglese dell'Ottocento, nonché i luoghi di eventi particolarmente rovinosi. Benché la Francia sia chiaramente il centro dei mali del mondo, la carta in realtà ne sottovaluta il ruolo narrativo, in parte perché non sempre essa viene menzionata esplicitamente (come per il «paese straniero» dove viene esiliata Maria Bertram), e in parte perché i sentimenti antifrancesi vengono spesso espressi in altro modo – per mezzo della fisiognomica, ad esempio, o del linguaggio (i *villain* adorano il francese: Carker, in *Dombey e figlio*, «parla francese come un angelo»).

È anche interessante che tutte le scelte erotiche «sbagliate» del romanzo di formazione inglese riguardino una donna di nazionalità francese (Céline Varens in *Jane Eyre*, Laure in *Middlemarch*), o che ha comunque ricevuto un'educazione francese (Flora Mc Ivor, Blanche Amory, Dora Spenlow, Estella). Resistere alla seduzione di Parigi diventa così un fondamentale rito di passaggio della gioventù inglese.



Fuori carta: ● Goa: App ● West Indies: B ● Jamaica: AM, JE

La carta comprende i seguenti romanzi:

AM	Amelie Opie, <i>Adeline Mowbray</i>
App	Amelie Opie, <i>Le apparenze le erano contro</i>
B	Maria Edgeworth, <i>Belinda</i>
Casa	Emily Eden, <i>La casa in comune</i>
Cd	Charles Dickens, <i>Casa desolata</i>
DC	Charles Dickens, <i>David Copperfield</i>
Df	Charles Dickens, <i>Dombey e figlio</i>
Dra	Bram Stoker, <i>Dracula</i>
F	Mary Shelley, <i>Frankenstein</i>
Gs	Charles Dickens, <i>Grandi speranze</i>
Ing	Lord Normanby, <i>Gli inglesi in Italia</i>
JE	Charlotte Brontë, <i>Jane Eyre</i>
LB	Georgiana Fullerton, <i>Lady-Bird</i>
M	Maria Edgeworth, <i>Manovre</i>

Ma	Susan Ferrier, <i>Matrimonio</i>
Mi	George Eliot, <i>Middlemarch</i>
ML	G. P. Reynolds, <i>I misteri di Londra</i>
Nca	Charles Dickens, <i>Il nostro comune amico</i>
NN	Charles Dickens, <i>Nicholas Nickleby</i>
OT	Charles Dickens, <i>Oliver Twist</i>
PD	Charles Dickens, <i>La piccola Dorrit</i>
Pel	Edward Bulwer-Lytton, <i>Pelham</i>
Pen	William Thackeray, <i>Pendennis</i>
Rdc	Charles Dickens, <i>Racconto di due città</i>
Ved	Barbara Hofland, <i>La vedova del mercante</i>
Vil	Charlotte Brontë, <i>Villette</i>
Vs	Lady Blessington, <i>Le vittime della società</i>
W	Walter Scott, <i>Waverley</i>

Perry Anderson:

Il senso di comunità nazionale, sistematicamente orchestrato dallo Stato, ha avuto probabilmente più peso in epoca napoleonica che in qualsiasi altro momento del secolo precedente [...] L'arma principale dell'arsenale ideologico [dell'*ancien régime* britannico], dopo vent'anni di guerre vittoriose contro la rivoluzione francese e i regimi che ne erano scaturiti, fu il nazionalismo controrivoluzionario ¹².

E così Linda Colley, in *Britons*:

Possiamo a ragione considerare la Gran Bretagna come una nazione inventata e sovrainposta, anche se per un breve periodo, a fedeltà e alleanze di molto più antiche. Fu un'invenzione dovuta soprattutto alla guerra. Decennio dopo decennio, la guerra contro la Francia contrappose i «Britons» – che provenissero dal Galles, dalla Scozia, o dall'Inghilterra – a un Altro palesemente ostile, e li indusse a definirsi collettivamente in antitesi a esso ¹³.

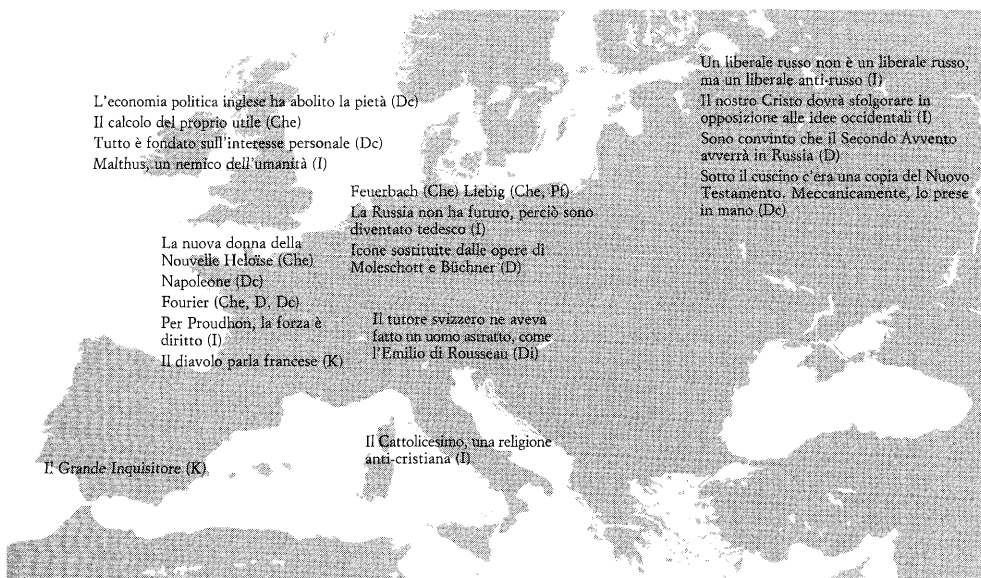
Una minaccia esterna come fonte dell'identità collettiva. Parole che fanno pensare a un'altra forma in cui la presenza straniera svolge un ruolo di tutto rilievo: il «romanzo di idee» russo del tardo Ottocento. O meglio – suggerisce la sovraimpressione della figura 11 – il romanzo russo *di idee europee*, e anzi, europeo-occidentali. Scienze naturali, teoria politica, filosofia della storia, utilitarismo economico: come nell'articolo di Raskolnikov in *Delitto e castigo*, che mescola insieme Napoleone, Hegel, e Carlyle, la cultura moderna è qui opera di tre soli paesi: Francia, Germania, Inghilterra ¹⁴. Di lì, dall'Europa «avanzata», le idee muovono poi verso oriente, quasi accelerando lungo il cammino, e diventando più temerarie, più intransigenti: «quel che in Europa è ancora solo un'ipotesi», dice Ivan nei *Karamazov* (V. 3), «diventa un assioma per ogni ragazzo russo»; e Porfirij, in *Delitto e castigo*: «Mio caro signore, questo caso è fatto di sogni scaturiti dai libri; qui c'è un cuore sovreccitato dalle teorie» (VI. 2).

¹² P. Anderson, *Arguments Within British Marxism*, Verso, London 1980, pp. 37-38.

¹³ L. Colley, *Britons. Forging the Nation 1707-1837*, Yale U. P., 1992, p. 5.

¹⁴ Più esattamente, la figura rivela una sorta di divisione del lavoro intellettuale su scala europea, che ricorda la nota tesi sulle tre fonti del marxismo: dall'Inghilterra proviene l'economia politica, con le sue spietate conseguenze (a)morali; dalla Francia, l'utopia politica, e la violenza che spesso l'accompagna; dalla Germania, l'ateismo filosofico-scientifico. L'unica vera eccezione è la parabola del Grande Inquisitore, nei *Karamazov*, che è ambientata a Siviglia (ma che fu probabilmente ispirata dal *Don Carlos* di Schiller).

Figura 11. La geografia delle idee nel romanzo russo.



La carta comprende i seguenti romanzi:

Che Nikolaj Černyševskij, *Che fare?*
 D Fëdor Dostoevskij, *I demoni*
 Dc Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*
 Di Aleksandr Herzen, *Di chi è la colpa?*

I Fëdor Dostoevskij, *L'idiota*
 K Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*
 Pf Ivan Turgenev, *Padri e figli*

Il secolo diciottesimo era cominciato affermando a scopo dimostrativo che il nuovo educatore della terra russa avrebbe dovuto andare in pellegrinaggio in Occidente, era insomma cominciato all'insegna del «Grande Viaggio» di Pietro I. Successivamente il viaggio a Parigi dei nobili russi del secolo XVIII assume la caratteristica di un viaggio particolare ai luoghi santi. Non è un caso che gli avversari degli occidentalisti considerino proprio questi viaggi la fonte principale di tutti i mali. Per gli uni l'iniziazione alla cultura, per gli altri il *petimetrstvo* (l'imitazione della moda francese) si ottengono mediante un semplice spostamento nello spazio.

JURIJ LOTMAN e BORIS USPENSKIJ, *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo).*

Un assassinio scaturito dai libri... In Russia, le idee europee non sono piú solo idee: sono forze vive, che spingono all'azione – e anche al crimine. E infatti, come i *villain* del romanzo inglese, esse sono spesso trattate come veri e propri nemici, che minacciano tutto ciò che è piú propriamente e profondamente russo: la fede (e la follia) religiosa del margine orientale della figura, che si prolunga poi, ancora piú a est, nella «rinascita» di Raskolnikov sulle rive dell'Irtysh. Eppure, nonostante tutto, nessuno di questi libri si stacca mai dall'Europa; neanche Dostoevskij, che pure ne è molto tentato. Se nelle idee occidentali risuona infatti il cinismo della modernità, vi parla però anche la sua grandezza: sono finestre spalancate sulla realtà, i cui portavoce – Bazarov, Raskolnikov, Ivan Karamazov – sono tra le piú grandi figure del secolo. Grandi, e divise: perché il conflitto tra la Russia e l'Europa gli è entrato nell'anima, e si esprime in ogni parola eccitata, in ogni loro imprevedibile azione (e nei mille «perché?» che le si gettano dietro, cercando di carpirle il suo senso). È il «dialogismo» di Michail Bachtin: l'aprirsi di ogni questione a punti di vista contrapposti ed estremi. Ed è anche un esempio di come la geografia possa, se non proprio determinare, quanto meno *indirizzare l'evoluzione formale*: poiché solo un paese che era al tempo stesso «dentro» e «fuori» l'Europa – *solo la Russia, cioè* – poteva davvero «mettere in discussione» la cultura dell'Europa moderna, e sottoporla anzi (con Dostoevskij), a dei veri e propri «esperimenti». E infatti, solo alla Russia riuscì la grandissima impresa del romanzo di idee.

5. *Lontano dal centro.*

Il romanzo sentimentale. Il romanzo di idee. E ora, il genere letterario piú diffuso del secolo: il romanzo storico, di cui la figura 12 – che mescola fra loro dei classici famosi, e dei testi da tempo dimenticati – mostra le aree geografiche dove si concentra l'azione¹⁵.

¹⁵ Le aree geografiche dove si concentra l'azione... Premessa diversa da quella usata per Austen (dove facevo una netta distinzione tra inizio, mezzo, e fine), o per il romanzo dialogico (dove lavoravo sull'opposizione paradigmatica tra idee russe e europee). Ma forme diverse hanno dominanti narrative diverse, e gli snodi che sono decisivi nel romanzo sentimentale – e

Romanzi «storici», chiamiamo questo tipo di storie: sottolineandone, come è giusto, la particolare collocazione temporale. Ma la figura 12 suggerisce che la loro componente spaziale è almeno altrettanto peculiare, e importante. In via negativa, innanzitutto: nel senso che questa forma sembra essere al suo meglio *lontano dal centro*. Si ripensi al mondo di Austen: tutto in un piccolo cerchio, a un giorno, un giorno e mezzo da Londra. Bene, nel romanzo storico avviene l'opposto: quasi mancasse la forza di gravità, il racconto se ne fugge via, quanto più lontano possibile dalla città capitale. Il giovane protagonista della *Figlia del capitano*, ad esempio, che sogna di andare a Pietroburgo, è prontamente spedito nella direzione opposta, alla periferia asiatica dell'impero zarista. In *Waverley*, per seguire il caso simmetrico, Charles Stewart non giunge mai a completare la sua marcia su Londra: tocca terra nel nord-ovest della Scozia, innalza il vessillo della rivolta nel mezzo delle Highlands, attraversa il confine delle Highlands, entra a Edimburgo, attraversa il confine anglo-scozzese, raggiunge il Derbyshire – e lì si ferma. Si ferma, insomma, esattamente *là dove comincia l'Inghilterra di Austen* (Pemberley, la punta settentrionale della sua opera, si trova anch'essa nel Derbyshire). E che il mondo di Scott termini proprio là dove comincia quello di Austen, e quello di Austen termini proprio là dove comincia quello di Scott... questa, naturalmente, è solo una (bellissima) coincidenza. Ma dietro la coincidenza c'è un fatto reale: ovvero, che *forme diverse abitano spazi diversi*. Paul Zumthor:

Dei diversi generi narrativi attestati tra l'XI e il XIV secolo, ciascuno possiede il suo proprio *spazio poetico*, e sembra orientare lo sguardo verso un orizzonte specifico. L'amabile *fabliau* francese si confina in un *qui* (la casa, la città) di cui ispeziona ridendo (e talvolta digrignando i denti) le zone d'ombra; il romanzo, in Francia e in Germania, progredisce al contrario verso il *laggiù* di un'azione

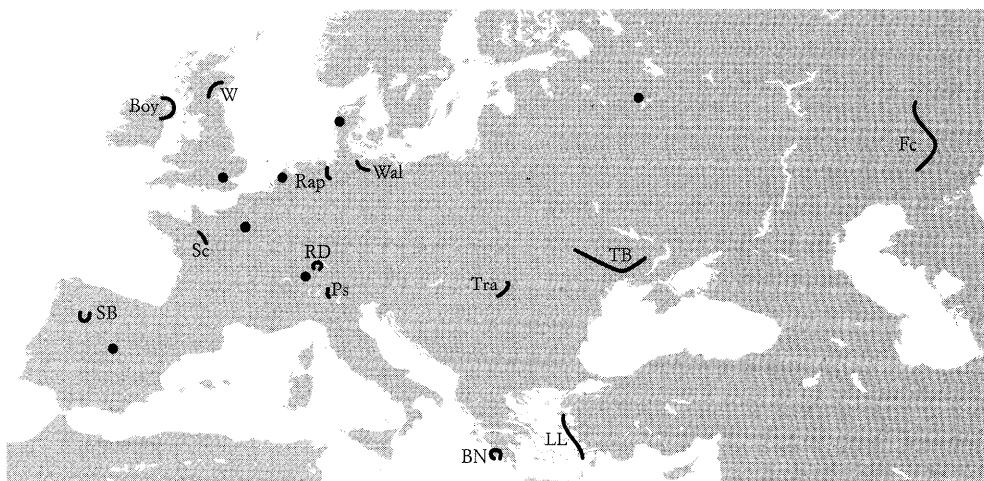
dunque anche nella sua rappresentazione cartografica – non lo sono in quello storico, o nel picaresco, o nel poliziesco. Del resto, una carta geografica non può mai comprendere tutto: perché la rappresentazione abbia un senso si deve scegliere, e limitarsi ad un numero finito di fattori. Nel corso del lavoro, ho dunque cercato di elaborare (geograficamente) quegli elementi (narrativi) che mi sembravano più caratteristici della forma in questione; la mia geografia è insomma indivisibile da una morfologia.

incerta. Le epopee che interpreti specializzati cantano ancora, attraverso l'Occidente, non smettono di contrapporre, nel fragore delle armi, Cristianità salutariferà e «Pagania», tracciate sul suolo con i confini dei regni ¹⁶.

¹⁶ P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, 1993, trad. it. Il Mulino, Bologna 1996, p. 372.

Figura 12. Il romanzo storico in Europa.

A differenza del romanzo sentimentale (ma anche del picaresco e del romanzo di formazione: vedi oltre le figure 17 e 31), il romanzo storico è ambientato di norma in prossimità di rilevanti ostacoli naturali: foreste (*Gli sciuni*), coste difficilmente accessibili (*Il corso del Boyne*, *Loukis Laras*), enormi distese di territorio (*La figlia del capitano*), ma soprattutto montagne (*La rosa di Disentis*, *I tempi d'oro della Transilvania*, *Il signor di Bembibre*, *Waverley*). Luoghi «la cui storia sta nel non avere una storia, nel restare ai margini delle grandi correnti incivilitrici» (Braudel), le montagne permettono così al romanzo storico di compiere dei giganteschi salti temporali verso il lontano passato.



— Luoghi principali dell'azione

● Città capitali all'epoca del racconto

La carta comprende i seguenti romanzi:

BN Henry Moke, *La battaglia di Navarino*
 Boy John e Michael Banim, *Il corso del Boyne*
 Fc Aleksandr Puškin, *La figlia del capitano*
 LL Demetrius Bikelos, *Loukis Laras*
 Ps Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*
 Rap Jakob van Lennep, *Un rapimento nel XVII secolo*
 RD Heinrich Zschoschke, *La rosa di Disentis*

SB Enrique Gil y Carrasco, *Il signor di Bembibre*
 Sc Honoré de Balzac, *Gli sciuni*
 TB Nikolai Gogol', *Taras Bulba*
 Tra Mór Jókai, *I tempi d'oro della Transilvania*
 W Walter Scott, *Waverley*
 Wal B. S. Ingemann, *Waldemar*

E cosí, in termini piú generali, Michail Bachtin:

Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato di genere. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo ¹⁷.

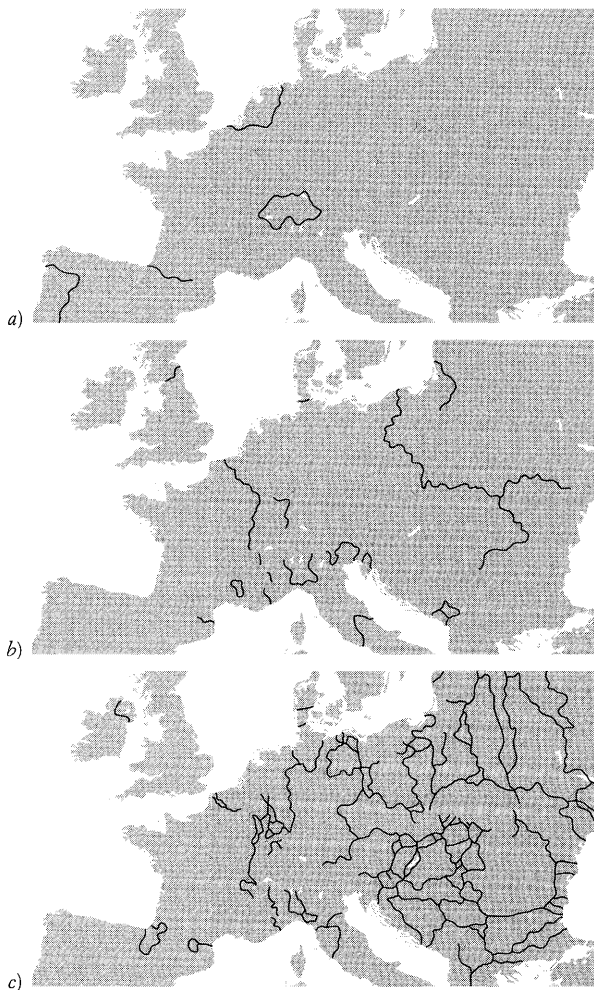
Ogni genere possiede il suo spazio specifico... E il reciproco: ogni spazio possiede il «suo» genere, che può essere identificato da una trama spaziale – da una geografia: *da una carta* – che gli è peculiare. E che nel caso del romanzo storico ci dice: lontano dal centro. E, di riflesso, nei pressi della frontiera: tra repubblica olandese, e città autonome tedesche (*Un rapimento nel XVII secolo*); regno di Danimarca, e Sacro Romano Impero (*Waldemar*); russi, e cosacchi (*La figlia del capitano*); ungheresi, e impero Ottomano (*I tempi d'oro della Transilvania*); greci, e turchi (*Loukis Laras*, *La battaglia di Navarino*); protestanti, e cattolici (*Il corso del Boyne*). Lungi dall'essere frutto del caso, questa costante geografica del romanzo storico è a mio parere un aspetto essenziale del suo impressionante successo, poiché essa offre all'Europa ottocentesca una vera e propria *fenomenologia della frontiera*. Cosa geniale, in un'epoca in cui la realtà geo-politica del confine si va irrigidendo – mentre al tempo stesso molti confini concreti vengono denunciati come «innaturali» dalle diverse spinte nazionalistiche (fig. 13). E quando insomma la necessità di rappresentare le divisioni territoriali del continente europeo diventa improvvisamente piú forte.

Confini, dunque. Esterni, tra Stato e Stato; e interni a ogni singolo Stato. Nel primo caso, la frontiera è il luogo dell'avventura: la si attraversa, e si è faccia a faccia con l'ignoto, il nemico. È quel che accade nei romanzi meno conosciuti della figura 12: nel *Rapimento*, ad esempio, che usa tutto il macchinario narrativo dell'inseguimento; o in *Loukis Laras*, che usa quello della fuga e della persecuzione. In *Waldemar*, la città di Schwerin, nel Mecklemburg, viene conquistata e perduta una mezza dozzina di volte; e lo stesso avviene per il villaggio della *Rosa di Disentis*, che è conteso tra svizzeri, francesi, e austriaci. Nei *Tempi d'oro della Transilvania* si incontrano cavalieri

¹⁷ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, 1937-38, trad. it. in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 232.

Figura 13. La formazione delle frontiere europee.

a) oltre 400 anni fa; b) 200-400 anni fa; c) meno di 200 anni fa.



L'idea di nazione, con l'ideologia che ne consegue, il nazionalismo, è nata dallo stabilizzarsi dello Stato entro frontiere rigorosamente definite, le quali, allora, sono state rivendicate in quanto tali [...]. Una sovranità assoluta e, in linea di principio, senza condizioni, viene esercitata su questo territorio delimitato.

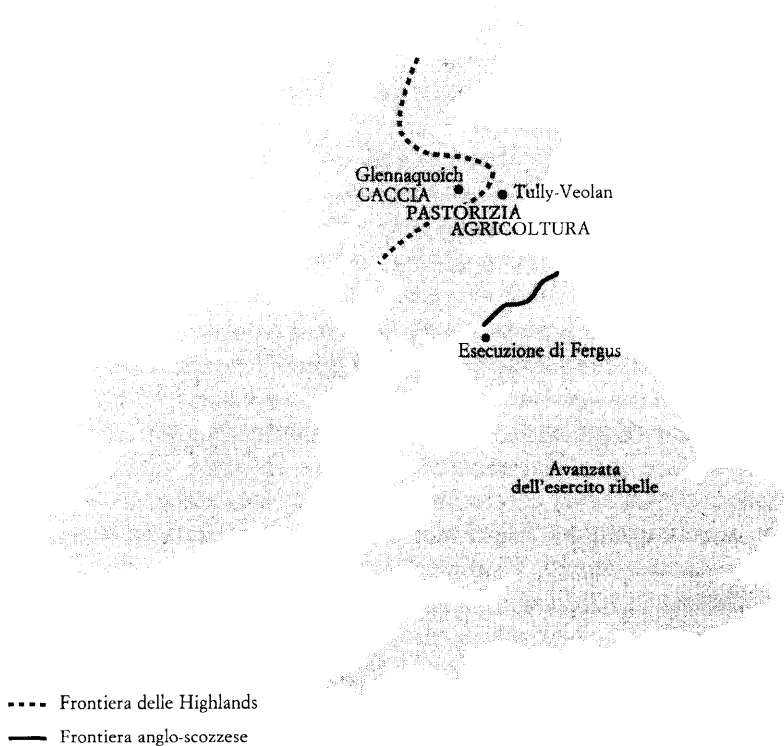
JULIEN FREUND, *Il nemico e il terzo dello Stato*.

misteriosi; nella *Battaglia di Navarino*, misteriosi prigionieri. E così via, e così via.

Le frontiere esterne, insomma, producono facilmente racconto – ma in un modo assai elementare: prendono due campi avversi, e li fanno scontrare. Le frontiere interne lavorano diversamente, dando rilievo a un tema che è molto meno vistoso dell'avventura, ma anche assai più inquietante: il *tradimento*. Waverley, il figlio minore di Taras Bulba, gli eroi di Puškin e Balzac, Alvaro de Bembibre, Renzo («Sta lí, maledetto paese!»): tutti traditori. Tutti, certo, con le loro ragioni; e poi il tradimento è spesso involontario, o è precipitato da questioni private (la curiosità in Scott e Manzoni; l'amore in Balzac e Gogol'); e comunque, non è mai imperdonabile. Però, in un modo o nell'altro, nei classici del romanzo storico questo snodo non manca mai: raggiunta la zona opaca della frontiera, l'eroe finisce sempre dalla parte del ribelle, del tumulto, degli eretici, del pretendente, del *gars*... Per spirito di rivolta? Non direi, questi non sono eroi energici, ma semmai un poco «insipidi», come dice Scott del suo Waverley, e il loro tradimento segnala piuttosto *quanto ancora sia debole l'identità nazionale nell'Europa del primo Ottocento*. Una lotta tra nuova lealtà nazionale e vecchie lealtà locali, diceva Tilly di questi decenni: vero, e il tradimento mostra la durezza di tale conflitto, che tiene l'anima dell'eroe a lungo sospesa – Waverley, «wavering», l'ondeggiante – tra nazione e regione¹⁸.

La frontiera interna di Scott (o Balzac, o Puškin) ha poi anche un'altra caratteristica: non è tanto un confine politico-militare, quanto una realtà *antropologica*. Quando Waverley lascia il suo reggimento, e si reca in visita nella tenuta di Tully-Veolan, e poi in quella di Glennaquoich, nelle Highlands, il suo movimento nello spazio diventa cioè anche, e in realtà soprattutto, il movimento *nel tempo* visualizzato nella figura 14. Egli viaggia *verso il passato*, riattraversan-

¹⁸ Il tema della doppia lealtà si fissa memorabilmente nella figura del Nobile Traditore, col suo precario equilibrio tra sostantivo e aggettivo. Per un verso, voglio dire, Fergus, o Montauran, o Alvaro de Bembibre, sono tutti dei nemici del nuovo potere statale: e il romanzo, ubbidiente, li condanna a morte. Per l'altro verso, però, li presenta come dei personaggi generosi, giovani, coraggiosi, innamorati, e insomma nobili: con il che concede l'onore delle armi alla vecchia classe dominante locale.

Figura 14. Walter Scott, *Waverley*.


Nell'ultimo mezzo secolo, nessun paese europeo ha subito una trasformazione altrettanto completa della Scozia. Gli effetti dell'insurrezione del 1745, la distruzione del potere patriarcale dei signori delle Highlands, l'abolizione della giurisdizione ereditaria della nobiltà delle Lowlands, la completa dissoluzione del partito giacobita – il quale, ostile com'era a mescolarsi con gli inglesi e ad accettare le loro usanze, aveva orgogliosamente mantenuto in vita i costumi dell'antica Scozia – diedero l'avvio al cambiamento. Da quel momento in poi, l'influenza congiunta di un crescente benessere e di un commercio sempre più fitto hanno reso gli scozzesi odierni altrettanto diversi dai loro nonni di quanto gli inglesi odierni siano diversi da quelli dell'epoca elisabettiana.

WALTER SCOTT, *Poscritto a Waverley*.

do tutti gli stadi dello sviluppo sociale descritti dall'illuminismo scozzese: l'età del commercio, quella dell'agricoltura, poi della pastorizia (il pretesto per recarsi nelle Highlands è appunto un furto di bestiame), e infine della caccia (nella cui elaborata ritualizzazione si esprime infatti, nel capitolo ventiquattresimo del libro, l'essenza stessa della cultura delle Highlands)¹⁹.

Scott sapeva «leggere il tempo nello spazio»²⁰, ha scritto una volta Bachtin, e la carta di *Waverley* gli dà pienamente ragione. Con un'aggiunta: che lo spazio-tempo di Scott non si materializza in un luogo qualsiasi, o magari un po' dappertutto, ma *solo nei pressi della frontiera interna*. Solo lì diventa possibile immaginare un vero e proprio viaggio nel passato – *e concepire dunque la forma stessa del romanzo storico, che è a sua volta un viaggio nel passato*. Del resto, il tema «storico» era già presente nella prima stesura di *Waverley*, nel 1805 (nonché in molti romanzi del Settecento); ma da solo, senza la componente spaziale, non funzionava: e infatti, dice la *General Preface*, «buttai via quel che avevo cominciato, senza nessuna riluttanza o rimpianto». Dieci anni dopo Scott si fa geografo, invia il suo giovane eroe nelle Highlands – e inventa il genere-chiave dell'Ottocento.

La geografia come fondamento della forma narrativa; la frontiera interna come vero e proprio «interruttore» del romanzo storico. Ed è logico, perché essa è il luogo dove la «contemporaneità del non contemporaneo» di ogni paese europeo (e soprattutto di quelli dove commercio e industria sono andati più avanti, come Francia e Gran Bretagna) diventa chiaramente, clamorosamente visibile: poche miglia di strada, e i rapporti sociali diventano com-

¹⁹ Il capitolo iniziale dei *Tempi d'oro della Transilvania* si intitola a sua volta *Una partita di caccia nell'anno 1666*. Altrove, la regressione antropologica è indicata, metonimicamente, dagli abiti: negli *Chouans*, Marche-à-terre è coperto di pelli di capra e corteccia d'albero; al suo primo apparire nella *Figlia del capitano*, Pugačëv ha appena perduto il suo cappotto di pecora; e quando il protagonista della *Rosa di Disentis*, Florian Prevost, decide di riassumere la propria identità di montanaro svizzero, la prima cosa che fa è vestirsi di camoscio. L'eroe di James Fenimore Cooper, naturalmente, è anch'egli un cacciatore, soprannominato Calze-di-cuoio.

²⁰ M. Bachtin, *Il romanzo di educazione*, trad. it. in *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988, p. 243.

pletamente diversi (e con loro i valori ideali, le abitudini quotidiane, la lingua). La frontiera interna dimostra insomma che gli Stati moderni sono realtà composite, fatte di strati temporali molteplici: che sono Stati «storici», e hanno dunque bisogno di romanzi anch'essi storici.

Ma ne hanno bisogno, a che fine? Per rappresentare, per prendere atto della loro disomogeneità; e poi, per *abolirla*. Questi romanzi non sono infatti soltanto storie «della» frontiera, ma soprattutto della sua distruzione, e dell'annessione della periferia interna all'area centrale dello stato-nazione: processo in cui si mescolano coercizione e consenso – Amore, e Guerra – come ben spiega David Lipscomb parlando dei tre spazi dei romanzi di Scott (fig. 15). Amore, tra l'uomo che viene dall'Inghilterra, e la donna delle Lowlands: perfetta miniatura di un'unità nazionale che si fonda sull'accordo, e anzi sul desiderio reciproco degli spazi più «civilizzati» del paese. Ma guerra (e senza prigionieri), con lo spazio ancora «selvaggio», sí che lo Stato ottenga finalmente il weberiano «monopolio della violenza legittima», facendola finita una volta per tutte con Pugačëv e Bonnie Prince Charlie, Don Rodrigo e la Signora e l'Innominato, gli sciurani e i cosacchi e i cavalieri templari. La costruzione dello Stato esige *livellamento*, ci dice il romanzo storico: spianare i confini regionali, nonché i castelli gotici dei vecchi poteri feudali. Nei *Promessi sposi*, grazie alla splendida trovata dell'intreccio sdoppiato, Manzoni ci fa seguire entrambi i processi, verso il futuro e verso il passato: e mentre Renzo s'incammina curioso (e un poco impaurito) verso la rivolta urbana, e la produzione proto-industriale al di là della frontiera dell'Adda – Lucia, nel suo più breve tragitto, è l'ultima, ma ormai vittoriosa prigioniera dei conventi e delle rocche del vecchio privilegio locale (fig. 16).

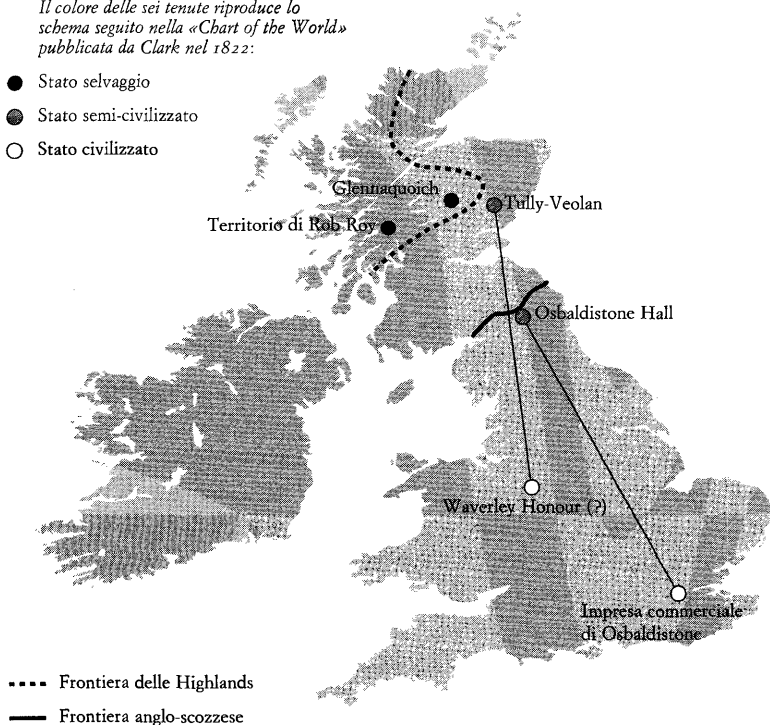
6. *Interludio teorico: 1. Spazio e stile.*

Prima di lasciare il romanzo storico, una questione di metodo. Iniziando questo lavoro, pensavo alla geografia come a uno strumento

Figura 15. L'incorporazione delle Lowlands scozzesi in *Waverley* e *Rob Roy*.

Il colore delle sei tenute riproduce lo schema seguito nella «Chart of the World» pubblicata da Clark nel 1822:

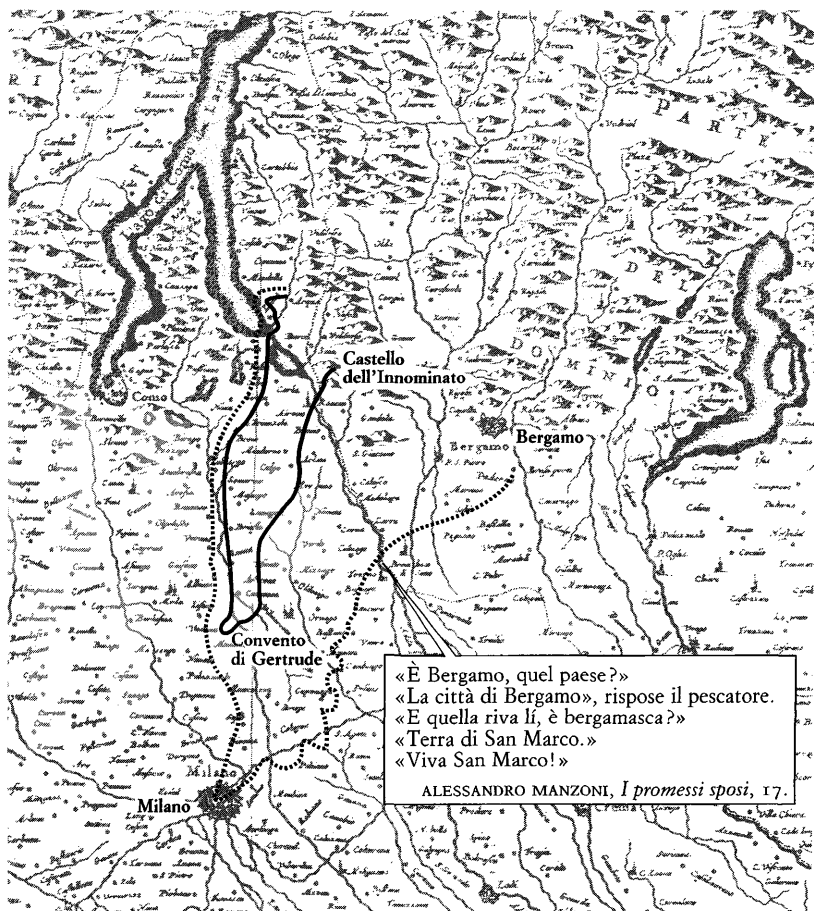
- Stato selvaggio
- Stato semi-civilizzato
- Stato civilizzato



Nei romanzi di Scott [...] esiste una discontinuità temporale distribuita lungo tre tenute: una tenuta «civilizzata», in Inghilterra, una «semi-civilizzata», nelle Lowlands, ai piedi di «una formidabile barriera topografica», e infine una tenuta pienamente feudale, nelle Highlands, che è lo spazio di Fergus, Burley, o Rob Roy [...] Il matrimonio conclusivo tra il protagonista (che è legato al regime hanoveriano) e l'ereditiera giacobita non oltrepassa mai la barriera topografica istituita dal romanzo [...] Che cosa succeda allo spazio delle Highlands non è mai completamente chiaro, ma non c'è dubbio che esso abbia perso i connotati minacciosi che avevano inizialmente colpito il protagonista [...] La cultura scozzese viene incorporata nella nazione britannica per il tramite della tenuta delle Lowlands, mentre il nazionalismo politico scozzese viene relegato al passato, al di là della barriera topografica.

DAVID LIPSCOMB, *Geographies of Progress*.

Figura 16. Lo spazio dei *Promessi sposi*.



- Viaggio di Lucia
 Viaggio di Renzo

Nei *Promessi sposi*, la separazione degli amanti permette a Manzoni di seguire due linee narrative assai diverse, che possono esser interpretate come due distinti generi letterari. Il destino di Lucia, per esempio, gli offre il materiale di un romanzo gotico, in cui la vittima sfugge a una trappola solo per cadere in un'altra ancora peggiore, affrontando dei *villains* sempre più odiosi, e sviluppando un campo semantico dominato dal male e dalla redenzione, all'interno di una riflessione di natura religiosa e psicologica sul destino dell'anima umana. Nel frattempo, Renzo vaga per la *grosse Welt* della storia...

assai promettente per lo studio dell'intreccio narrativo; ma non per altro, e certo non per l'analisi stilistica. Lavorando sul romanzo storico, però, qualche dubbio mi è venuto. Il punto di partenza è stato un saggio di Enrica Villari, dove si sottolinea la frequenza, in Scott, di personaggi comici e tragico-sublimi²¹: cosa verissima (e non solo per Scott), e che ha a sua volta una marcata componente spaziale: nel senso che questi personaggi non sono distribuiti a caso un po' dappertutto, ma diventano a loro volta *assai più frequenti nei pressi della frontiera*²². Ma se gli elementi comici e tragici aumentano nei pressi della frontiera, allora questo vuol dire che in Scott, o in Puškin, *le scelte stilistiche sono correlate alla posizione geografica*: lo spazio agisce cioè sullo stile, generando una doppia deviazione – verso il comico, e il tragico; il basso, e l'alto – da quel registro medio, «serio», «realistico», che è tipico dell'Ottocento. O per dirla con Francesco Orlando: benché il romanzo, come forma, abbia di solito un modestissimo tasso di figuratività, nei pressi della frontiera *la figuratività sale*²³. Spazio e figure sono intrecciati, e anzi: le figure dipendono dallo spazio. Lo vediamo persino nei nomi propri, che sulla frontiera perdono la loro natura indicale (la loro «mancanza di senso») e acquistano una fortissima intensità semantica: il Figlio di Giovanni il Grande, lo Sterminatore di Cervi, l'Innominato, Sanguine Morto, il Giardino del Diavolo, il Grande Serpente... Non c'è da stupirsi se, negli *Sciuan*i, il centralismo razionalistico della Parigi rivoluzionaria cerca di sradicare con la forza l'uso dei soprannomi bretoni.

²¹ E. Villari, *La resistenza alla storia nei romanzi giacobiti di Walter Scott*, in aa.vv., *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1818-1840)*, Neri Pozza, Verona 1985, specialmente le pp. 16-30.

²² E tendono anche a comparire sempre nel medesimo ordine: prima della frontiera il personaggio comico, e al di là di quella il personaggio tragico. Subito prima delle Highlands, Cosmo Bradwardine; al loro interno, Fergus. Prima, Pugačëv nei panni di un ridicolo vecchio contadino; poi, Pugačëv come ribelle sanguinario. Sul Parvis di Notre Dame Quasimodo, il Re dei Matti; dentro la Cattedrale Claude Frollo, il perfido signore feudale. Come è logico, i personaggi comici sono in genere correlati a quegli spazi geografico-sociali che si arrendono al nuovo potere centrale senza troppa resistenza; i personaggi tragico-sublimi, agli spazi che rifiutano di piegarsi, e che vengono perciò completamente distrutti.

²³ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

Un continuum spazio-figurale. Ecco cosa succede alle descrizioni di Scott – di solito interminabilmente analitiche – quando Waverley si avvicina alle Highlands:

La luce [...] era chiaramente un fuoco di larghe dimensioni, ma Edward non riuscì a capire se si trovasse su un'isola o sulla terraferma. Ai suoi occhi, la rossa sfera sfolgorante sembrava poggiare sulla superficie stessa del lago, e somigliava al terribile cocchio in cui il Genio Malvagio dei racconti orientali solca la terra e il cielo [...] La barca si era avvicinata alla riva, e Edward si accorse che il fuoco, che veniva continuamente alimentato di rami di pino da due figure che, nel rosso riflesso della sua luce, sembravano demoni, era stato acceso nelle fauci di una maestosa caverna...

Waverley, 17

La luce era chiaramente, *plainly*, un fuoco... Ma poi lo stile piano viene scartato: sfera sfolgorante, terribile cocchio, Genio Malvagio, demoni, fauci... L'impatto con la frontiera ha prodotto un'improvvisa impennata figurale (come i «mostri» degli antichi cartografi, che proliferavano anch'essi al confine con l'ignoto)²⁴. E invece, non appena il confine è stato passato:

L'interno della caverna, che raggiungeva qui un'altezza notevole, era illuminato da numerose torce di pino, che emettevano una luce vivace e ondeggiante, cui si aggiungeva un odore forte ma niente affatto sgradevole. La luce era rafforzata dallo sfolgorio di un largo fuoco di carbonella, attorno al quale erano seduti cinque o sei Highlander armati, mentre altri si potevano intravedere, distesi sui loro plaid, negli angoli più lontani della caverna.

Waverley, 17

Torçe: e ci vien subito detto di che materiale son fatte; che tipo di luce emettono (specificata da due distinti aggettivi); che tipo di

²⁴ Altri due esempi, tratti da *Notre-Dame de Paris*, il romanzo storico urbano di Victor Hugo (anche le città, vedremo, hanno le loro frontiere): «Il povero poeta si guardò attorno. Era proprio in quella terribile Corte dei Miracoli in cui nessun onest'uomo era mai penetrato a quest'ora di notte, un cerchio magico [...] un'orribile cisti sul volto di Parigi; una fogna che spargeva ogni mattina, e riaccoglieva ogni notte, quel fetido torrente di vizio, mendicizia, e canaglieria che straripa sempre nelle strade delle città capitali; un mostruoso alveare dove tutti i parassiti dell'ordine sociale ritornavano al calar delle tenebre con il loro bottino; l'ospedale dell'impostura...» (*Notre-Dame de Paris*, II. 6). E più avanti, al polo opposto di Parigi: «È inoltre indubbio che l'arcidiacono avesse concepito una strana passione per la facciata simbolica di Notre Dame, questa pagina di magia scritta nella pietra [...] per il suo significato, per il suo mito, per il suo senso nascosto, per il simbolo celato sotto le sculture della sua facciata, come il testo originario di un palinsesto – in breve, per l'enigma che esso propone senza tregua alla nostra interpretazione» (*Notre-Dame de Paris*, IV. 4).

odore (anch'esso specificato da due diversi aggettivi, uno dei quali viene ulteriormente specificato). In questa meticolosa sequenza di cause ed effetti, la condensazione metaforica del brano precedente è stata sostituita da una rappresentazione schiettamente analitica. Non «oggettiva», sia chiaro, nessuna descrizione lo è mai, però *interna*: in luogo dell'impatto emotivo con una realtà sconosciuta, la sua dettagliata, puntigliosa articolazione.

È un esempio di quella che Ernest Gellner ha (metaforicamente) chiamato «common intellectual currency», valuta intellettuale comune:

Col termine di valuta intellettuale comune, o unica, intendo dire che tutti i fatti sono posti all'interno di uno spazio logico unico e privo di soluzioni di continuità [...] cosicché, in via di principio, il mondo può essere descritto da un solo linguaggio, unitario al suo interno, senza che esistano fenomeni o spazi speciali, privilegiati, tali da non poter essere contaminati o contraddetti da altri [...] Ma proprio questo era per l'appunto il tratto caratteristico delle concezioni pre-moderne e pre-razionali: la coesistenza di molteplici sotto-mondi che non erano propriamente connessi, quanto invece gerarchicamente ordinati; e l'esistenza al loro interno di fatti speciali, sacralizzati, e sottratti alla critica²⁵.

Uno spazio logico continuo: come nella seconda descrizione di *Waverley*, quella analitica. E si badi alla metafora usata da Gellner: la società come un sistema di spazi discorsivi – e spazi che la modernità va uniformando. La costruzione dello Stato esige livellamento, dicevo più sopra: delle barriere fisiche, come pure dei mille gerghi e dialetti locali che vengono ridotti, in modo graduale ma irreversibile, a un solo linguaggio. E la lingua del romanzo – informale, impersonale, «comune» – contribuì all'impresa forse più di ogni altra. Anche in questo, il romanzo è veramente la forma simbolica dello stato-nazione²⁶.

²⁵ E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Cornell. U. P., Ithaca 1983, p. 21.

²⁶ Ovvero: in linea di massima, la forma romanzesca non ha intensificato la polifonia sociale (come vuole la tesi di Bachtin), ma l'ha invece ridotta (come ho cercato di mostrare in vari punti del *Romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986 e di *Opere Mondo*, Einaudi, Torino 1994). La polifonia (innegabile) del romanzo dialogico russo costituisce insomma l'eccezione, e non la regola, dell'evoluzione romanzesca: non per niente, come si è visto, essa si fonda su una configurazione intellettuale *europea*, anziché nazionale.

All'avvicinarsi della frontiera, la figuralità sale. Passata la frontiera, essa scende. L'ipotesi iniziale ha trovato conferma: nel romanzo storico, la geografia influisce davvero sullo stile, determinando degli sbalzi vistosi. E negli altri romanzi?

Negli altri romanzi, sí e no. Sí, perché anche lì lo stile cambia al cambiar dello spazio. Ma no, perché cambia al cambiar dello *spazio* – non della geografia. Benché le metafore continuino ad affollarsi nei pressi della frontiera, voglio dire, quest'ultima appartiene però di solito a una scala spaziale per la quale parlare di geografia sarebbe del tutto improprio. La scalinata del Gotico, la finestra di *Cime tempestose*, la soglia di Dostoevskij, il pozzo di *Germinal*: ecco delle barriere, delle «frontiere» di grande intensità metaforica – nessuna delle quali è però di natura geografica.

Il che suggerisce un'ulteriore riflessione. Come lo stile è correlato allo spazio, così *lo spazio è a sua volta correlato all'intreccio*: nel senso che l'attraversamento della frontiera costituisce di norma (da Propp fino a Lotman) un momento essenziale del racconto: l'inizio della storia, o la sua svolta decisiva. Il rapporto, dunque, è di natura triangolare: figure, spazio, intreccio. E il triangolo fa venire in mente un'altra domanda ancora. Le figure, le metafore aumentano nei pressi della frontiera, d'accordo. Ma perché? Che ragione c'è, per questo cambio di passo nel linguaggio del testo?

Non è facile trovare una risposta nelle teorie della metafora (per restringere in qualche modo il terreno), perché tali teorie si chiedono di norma «che cosa» sia una metafora – mentre a me interessa soprattutto il suo «quando», o il suo «dove». Verso la fine della *Métaphore vive*, però, in un capitolo intitolato «L'intersezione degli ambiti di discorso» (un'altra metafora spaziale...), Paul Ricoeur definisce i termini essenziali della questione. Le metafore sono indispensabili, egli scrive, quando si tratta «di esplorare un campo referenziale che non è direttamente accessibile». E prosegue:

Il significato secondo [...] riguarda un campo referenziale per il quale non esiste caratterizzazione diretta, e che dunque non può essere sottoposto a una descrizione identificante per il tramite di predicati appropriati.

Non potendo ricorrere all'interazione di referenza e predicazione, l'intento

semantico ricorre a un reticolo di predicati già funzionanti entro un campo referenziale familiare. Questo senso pre-costituito viene poi disancorato dal primo campo referenziale, e proiettato sull'altro, di cui contribuisce a fissare la configurazione ²⁷.

Un *reticolo* di predicati *disancorato* e *proiettato* su un *campo* referenziale... Come Waverley, o Pierre Gringoire, Ricoeur si trova qui in territorio inesplorato, e ricorre dunque a una metafora dopo l'altra (tra cui quella, splendida, di Novalis – «le teorie sono reti: solo chi le butta pesca» – posta da Popper in epigrafe alla *Logica della scoperta scientifica*). Questo è il punto, infatti: in uno spazio sconosciuto, bisogna tracciare al più presto uno «schizzo semantico preliminare» (ancora Ricoeur), *e solo le metafore sono in grado di riuscire nell'impresa*. Solo le metafore, cioè, sono capaci di *esprimere* l'ignoto che ci sta di fronte, e insieme di *contenerlo*. Di esprimerlo, di «dirlo», con la stranezza della loro predicazione – demoni nelle fauci di un mostro, corte di miracoli, palinsesto di pietra – che suona come un vero e proprio campanello d'allarme (qui c'è qualcosa di strano). Ma poi anche di contenerlo, perché la metafora si serve appunto di «un campo semantico che ci è familiare», e in tal modo *dà forma* all'ignoto: lo spiega, lo riduce, lo tiene in qualche misura sotto controllo ²⁸.

Ecco dunque perché le metafore sono così frequenti al passaggio della frontiera – e così *infrequenti*, viceversa, una volta che questa sia stata varcata. Al di là della frontiera, esse non sono più indispensabili: come nel secondo brano di *Waverley*, le si può sostituire con predicati «appropriati», analitici, che avviano l'«articolazione

²⁷ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975, pp. 378-79.

²⁸ Seguendo Ricoeur, mi sono qui limitato al ruolo cognitivo della metafora; ma è chiaro che la sua funzione emotiva è almeno altrettanto rilevante (dopo tutto, descrivere degli uomini come dei demoni, o uno slargo come una fogna, è uno «schizzo semantico» tutt'altro che spassionato). La questione venne formulata in modo mirabile nella *Logique de Port-Royal*: «Le espressioni figurate significano, oltre alla cosa principale, i moti e la passione del parlante, e imprimono dunque sul nostro spirito l'una e l'altra cosa, laddove le espressioni semplici indicano solo la nuda verità» (A. Arnaud e P. Nicole, *La logique ou l'art de penser*, 1662-83, I. 14). La funzione emotiva della metafora, per inciso, è a sua volta connessa con lo spazio del confine: di fronte all'ignoto, il nostro «schizzo semantico» deve suggerirci non solo ciò che l'ignoto «è», ma ciò che esso è *per noi*. «Noi non giudichiamo le cose per quello che sono – scrivono ancora Arnaud e Nicole – ma per quello che sono in rapporto a noi: e verità e utilità sono per noi una sola e medesima cosa» (*ibid.*, III. 20).

interna» del nuovo spazio. E poiché la maggior parte dei romanzi passano la maggior parte del tempo «all'interno» di questo o quello spazio, anziché sul confine tra l'uno e l'altro, si capisce anche come mai le metafore svolgano nel romanzo un ruolo così sporadico, e in fondo marginale. Ci insegnavano a leggere i romanzi, mi raccontò una volta un amico che aveva studiato a Cambridge, voltando le pagine, e aspettando le maledette metafore; e quelle, non arrivavano mai.

7. *Sulla strada maestra.*

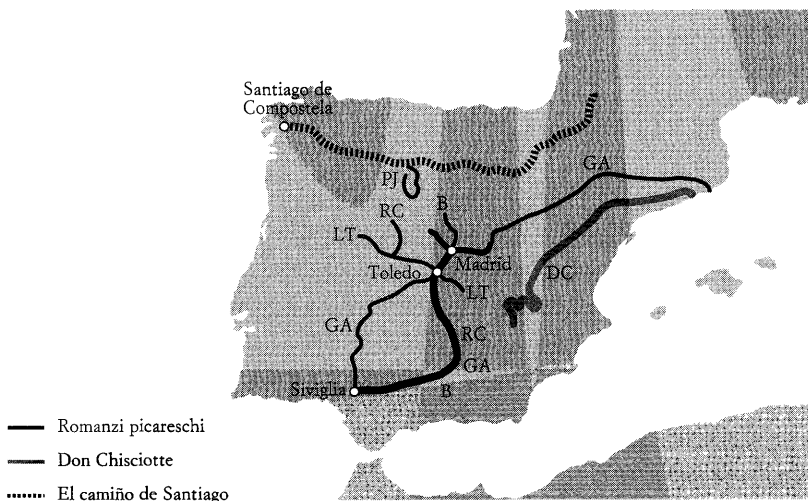
Jane Austen, e l'area centrale della Gran Bretagna. Il romanzo storico, e la frontiera. Nel prossimo capitolo, il romanzo urbano (e nel prossimo libro, chissà, il romanzo regionale). Romanzo e stato-nazione, si intitola questo capitolo: ed è come mettere insieme un grande puzzle, uno spazio accanto all'altro. E questa volta – le strade (fig. 17).

Tutto scivolava verso sud, ha scritto Pierre Chaunu del tardo Cinquecento spagnolo, e il picaresco è senz'altro d'accordo. La Castiglia vi funziona come una specie di grande imbuto, che tra Salamanca ad ovest, e Alcalà de Henares a est, raccoglie tutti i protagonisti e li instrada verso Madrid, Toledo, Siviglia (mentre le comparse disegnano una Spagna più periferica: il León, le Asturie, la Biscaglia, l'Aragona...) È un paese che ha voltato le spalle ai pellegrini del *Camino de Santiago*; una Spagna affollata, ricca, fatta di strade e città – ma soprattutto di strade. «La vittoria del mulo, nel secolo XVI, non è contestabile», annota Braudel nel *Mediterraneo*²⁹; vero, e vero anche per questi romanzi, dove, con l'arrivo di questo umile e testardo animale – che è poi, non dimentichiamolo, il compagno di Sancho Panza – qualcosa cambia per sempre. Il mulo, come dire, sconfigge la nave (e il destriero del cavaliere): al sublime del mare aperto, con le sue meravigliose avventure e i suoi

²⁹ F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 1949, trad. it. Einaudi, Torino 1986, p. 299.

Figura 17. Romanzi picareschi spagnoli, secoli XVI-XVII.

I tratti più o meno accentuati corrispondono alla frequenza con cui i protagonisti viaggiano lungo la strada. La carta indica anche i viaggi di Don Chisciotte, il quale si reca però in cerca di avventure, e si tiene dunque ben lontano dalle prosaiche e affollate strade del picaresco. *La pícara Justina*, che è l'unico di questi romanzi ad avere una donna per protagonista, è anche l'unico confinato entro uno spazio ristretto e alquanto isolato: configurazione che ricorda il viaggio di Lucia nei *Promessi sposi* (fig. 16), e che ritornerà nel romanzo di formazione di metà Ottocento (fig. 31).



La carta comprende i seguenti romanzi:

B Francisco de Quevedo, *El buscón*
 DC Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte*
 GA Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*

LT Anonimo, *Lazarillo de Tormes*
 PJ López de Úbeda, *La pícara Justina*
 RC Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*

La strada è un luogo particolarmente adatto agli incontri casuali. Sulla strada, i percorsi spaziali e temporali delle persone più diverse – rappresentanti di tutte le classi sociali, di tutti i gruppi, religioni, etnie ecc. – si intersecano in un punto spazio-temporale dato. Persone che sono di norma tenute separate e distanti da ogni sorta di barriere sociali e spaziali possono qui benissimo imbattersi le une nelle altre; ogni sorta di contrasto può essere evocato, e i destini più diversi possono finire con l'intrecciarsi.

MICHAÏL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*.

casi strabilianti, sostituisce un procedere lento e regolare, quotidiano, polveroso, sul filo del banale. *Ma tale è appunto il segreto del romanzo moderno* (del «realismo», se si vuole): episodi modesti, dal valore narrativo limitato – e tuttavia, mai privi di un qualche valore narrativo. All'inizio di *Guzmán de Alfarache*, in quindici miglia di strada, leggiamo di tre locande, due interventi delle guardie, due incontri lungo la via (un mulattiere, e due preti), un equivoco sull'identità del protagonista, e tre piccole truffe. In quindici miglia...

Sulle strade, muli; e lungo di esse, taverne. Perché la strada del picaresco non è solo un mezzo di comunicazione, ma un mondo a sé stante: dove si trova lavoro, sesso, gioco, cibo, merci, religione, spettacolo. La rete viaria della penisola (o quanto meno della sua area centrale) diventa una sorta di grande scacchiera, segmentata dalle quindici-venti miglia di una giornata di viaggio, e popolata da una o due dozzine di tipi umani di base. Tutte le parti della Spagna finiscono così col somigliarsi (dovunque mulattieri, osti, guardie, preti, puttane, signorini, bari...); ma sono anche tutte un po' diverse fra loro, perché le combinazioni mutano ogni giorno – e il romanzo può dunque andare avanti senza mai perdere di interesse. E poi, la regolarità del ritmo spazio-narrativo è animata dai racconti che si ascoltano lungo la strada, e dalle truffe ad ogni nuova locanda. La noia della strada di terra viene così ravvivata dall'imprevedibilità dei contatti umani, in un sistema narrativo cui basta assai poco carburante per mantenersi in movimento. È la formula del successo moderno: costi bassi, e produzione regolare.

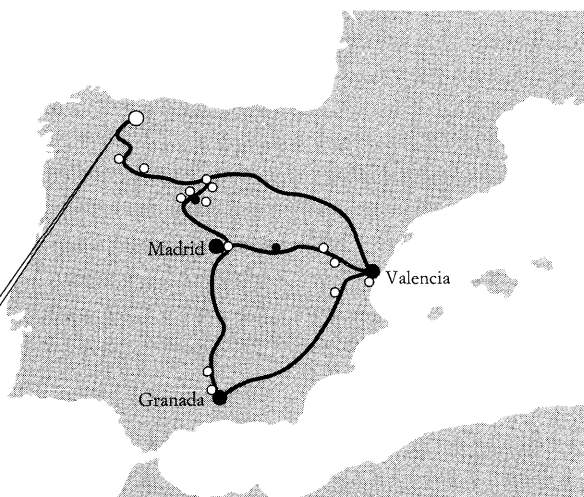
Una nazione di strade: dove gli sconosciuti si incontrano e camminano insieme, si raccontano la propria vita, bevono, si dividono il pagliericcio... Grande cronotopo, questa strada, grande immagine della nazione moderna come quel luogo dove lo straniero non è mai del tutto straniero – o comunque non lo rimane per molto. In *Gil Blas*, per esempio, il lungo giro di Spagna del protagonista diventa una sorta di sterminata staffetta, dove i personaggi si incontrano e poi si dividono, si ritrovano, si perdono di nuovo – ma senza mai emo-

zioni eccessive (fig. 18). A differenza delle agnizioni classiche, il loro ritrovarsi non è straziante: non riguarda il vecchio padre, o la figlia perduta in fasce – ma semplici amici, o compagni di viaggio, o amanti d'una notte. Rete di amabili, tranquilli episodi, che dà forma alla nazione come spazio della «familiarità»: dove ci si conosce e riconosce l'un l'altro come membri di uno stesso largo insieme umano. Con serenità, e senza troppi drammi.

Figura 18. *Gil Blas*.

Come si vede nella figura, la maggior parte dei primi incontri avviene lungo la strada, o in città di dimensioni modeste, mentre i personaggi si ritrovano poi quasi sempre in poche grandi città – Madrid, Granada, Valencia – che appaiono di conseguenza come dei veri e propri concentrati della nazione spagnola. Poiché tra il primo e il secondo incontro passa sempre un po' di tempo, e il semplice fatto di rivedersi spinge a lunghi racconti sugli anni trascorsi tra un episodio e l'altro, la carta conferma l'intuizione di Benedict Anderson secondo cui il romanzo può esser visto come «una complessa glossa all'espressione "nel frattempo"».

- Primo incontro
- Nuovo incontro



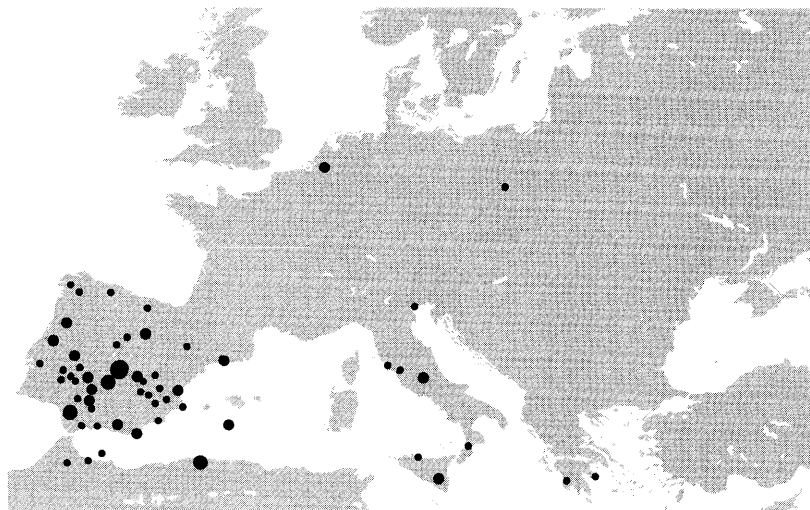
Eccomi intanto fuori di Oviedo, sulla strada di Peñaflor, in mezzo alla campagna, padrone di me, di una cattiva mula, e di quaranta ducati, senza calcolare alcuni reali rubati al mio onoratissimo zio. Prima di tutto, abbandonai la briglia sul collo della mula, lasciandola andare a modo suo...

ALAIN-RENÉ LESAGE, *Gil Blas*, I.2.

I drammi, quelli avvengono altrove: nella figura 19, che segue i racconti inseriti via via da Lesage nel corso del romanzo. Molta Spagna anche qui, certo: ma sbilanciata verso la costa (e il Portogallo); e poi il Mediterraneo, il Nordafrica, l'Italia, la Grecia, tre o quattro isole, una decina di porti... Scenario più vasto, dove sono ancora in vigore – dopo quindici secoli! – le convenzioni del romanzo ellenistico (fig. 20): un mondo liquido, di tempeste e naufragi; di guerre, tradimenti, morti violente. Mondo dell'insicurezza, soprattutto: dove si viene catturati e resi schiavi – e la libertà delle piccole scelte, che è così tipica del picaresco, viene travolta dalle forze del passato.

Romanzo e stato-nazione. Sia. Ma le interpolazioni «mediterranee» di *Gil Blas* fanno anche capire come l'incontro non fosse affatto inevitabile. Il romanzo ha dovuto anzitutto «riconoscere» la nazione, e districarla da altre matrici geografiche che erano altrettanto capaci di produrre racconto – e che non per nulla continuaro-

Figura 19. Il Mediterraneo di Lesage.

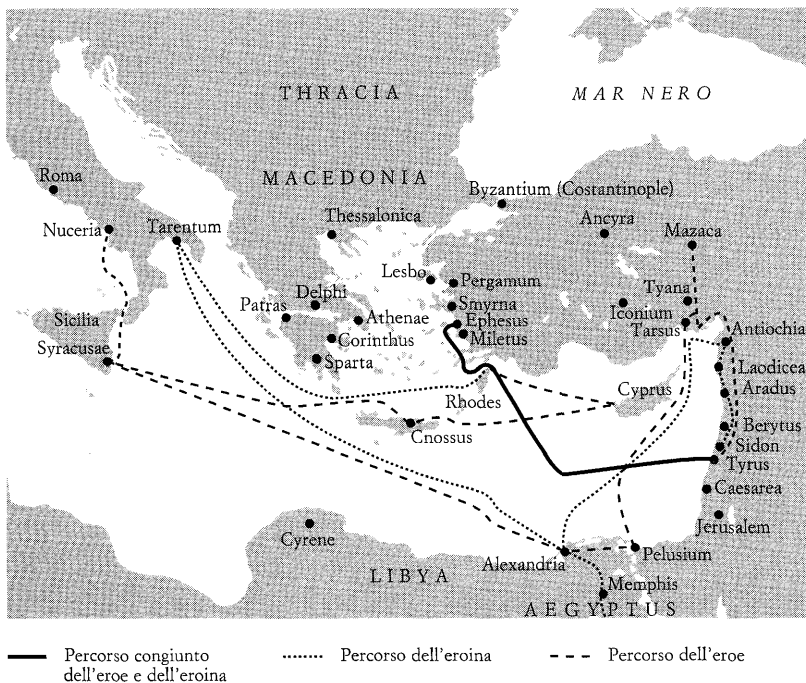


● Ambientazione dei racconti interpolati

no a darsi battaglia per tutto il corso del XVIII secolo. Ad un estremo, forme filosofiche sovranazionali, come le *Robinsonades* e i *contes philosophiques*; all'altro, idilli locali come *Pamela* o *Werther*; e in una posizione intermedia, nazionale/cosmopolita, la gran parte degli altri romanzi – compresi, che so, *Moll Flanders*, *Manon Lescaut*,

Figura 20. Ambientazione geografica del romanzo ellenistico.

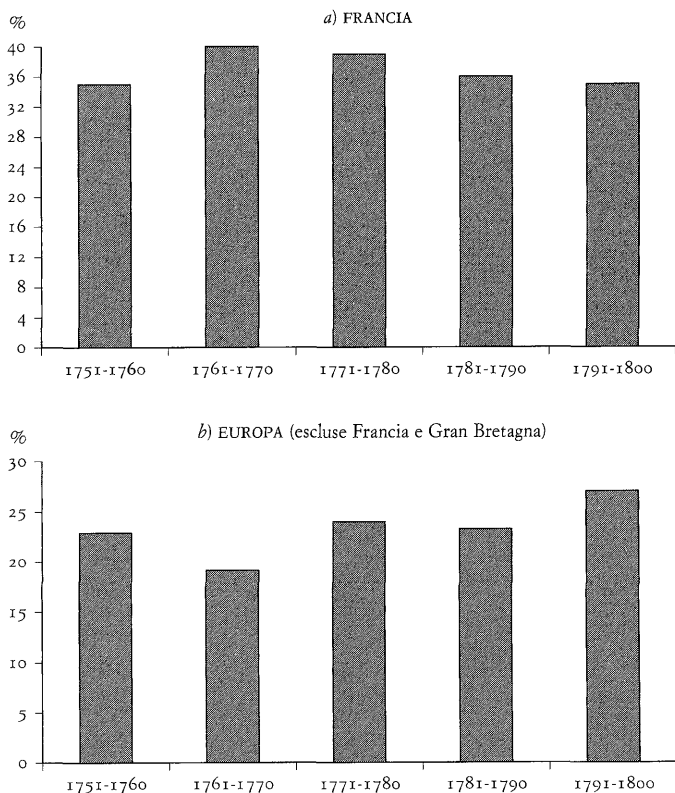
Come spiega Tomas Hägg in *The Novel in Antiquity*, questa carta del Mediterraneo orientale, che mostra gli itinerari dei protagonisti del *Racconto di Efeso* di Senofonte, «non può non ricordare le carte dei viaggi di San Paolo. La linea continua (—) indica il viaggio compiuto insieme dall'eroe e dall'eroina, che partono da Efeso, toccano Samo e Rodi, e vengono poi attaccati dai pirati mentre si trovano in alto mare, in un luogo imprecisato del Mediterraneo. Dal quartier generale dei pirati, che è a Tiro, l'eroina (linea punteggiata:) viene poi condotta ad Antiochia, e venduta a dei mercanti di schiavi; dopo un naufragio al largo della costa della Cilicia, ella viene salvata all'ultimo momento dal matrimonio (a Tarso), e poi portata ad Alessandria, a Menfi, al confine con l'Etiopia, poi di nuovo ad Alessandria e infine al di là del mare, in un bordello di Taranto. Nel frattempo l'eroe (linea tratteggiata: ---) la cerca disperatamente per ogni dove, a volte trovandosi nelle sue immediate vicinanze, e altre volte sbagliando completamente strada. Infine i due si ritrovano a Rodi, e tornano insieme ad Efeso».

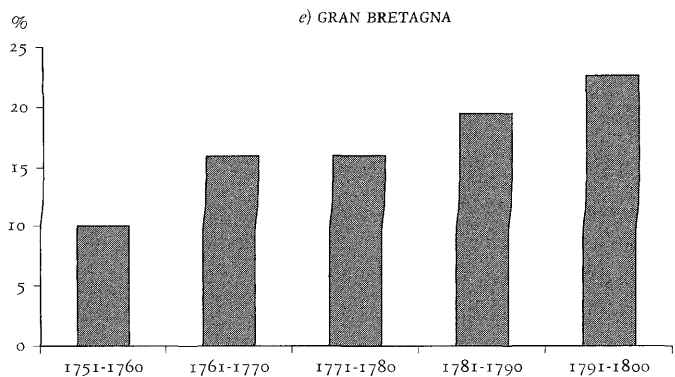
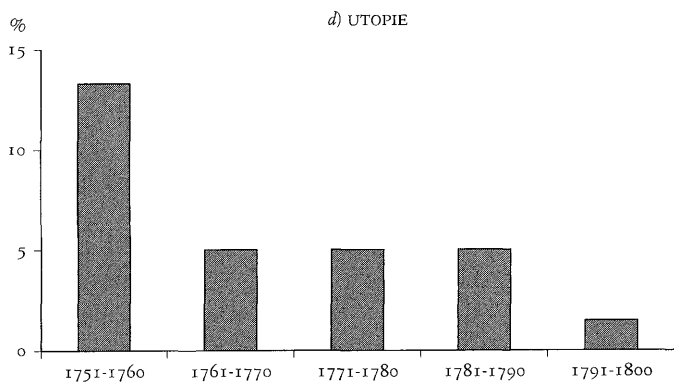
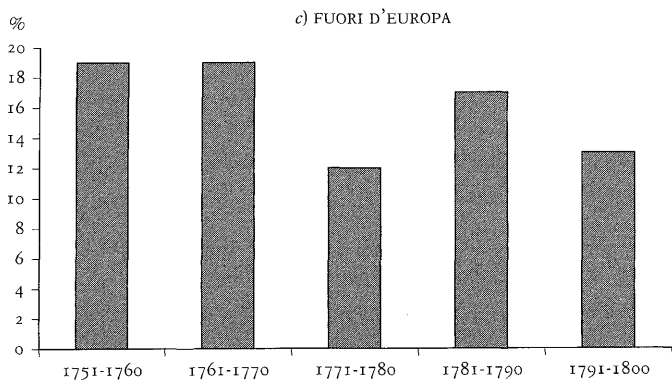


Wilhelm Meister, e appunto *Gil Blas*. Stando ai dati di Angus Martin sul romanzo francese, le diverse opzioni geografiche rimasero a lungo pressoché equivalenti, e fu solo verso la fine del secolo che il lento contrarsi dello spazio romanzesco divenne chiaramente avvertibile (fig. 21a-e).

Figura 21a-e. Ambientazione dei romanzi 1750-1800.

Nella seconda metà del Settecento, il peso narrativo della Francia e del resto d'Europa rimane più o meno costante, quello della Gran Bretagna raddoppia, e quello dei paesi non europei diminuisce lievemente. Il cambiamento più radicale riguarda tuttavia le località immaginarie e utopiche, che in cinquant'anni scendono dal 13 al 2%. Prese insieme, le storie ambientate in Francia e Gran Bretagna salgono dal 45% (nel periodo 1750-60) al 58% (1790-1800), e quelle ambientate in Europa dal 68% all'85%: due segni del progressivo restringersi della geografia romanzesca.





Avvertibile, nel romanzo. Ma il racconto breve rimane invece come indifferente alla nuova geografia immaginaria, e l'asimmetria spaziale già osservata in Lesage (romanzo «spagnolo», e racconti «mediterranei») torna infatti nelle pagine di un famoso mensile inglese di fine Settecento, «The Lady's Magazine»: i romanzi si svolgono quasi per intero in Europa (Gran Bretagna, Francia, Germania, Italia, Ungheria) – mentre i racconti brevi e gli «aneddoti» sono invece ambientati spessissimo in Medio Oriente, in India, in Cina, nelle Americhe (figg. 22-24). È una discrepanza geografica che ha – come sempre – una ragione formale: il romanzo si va specializzando nella rappresentazione del quotidiano, del familiare, e preferisce dunque un mondo vicino e ben noto; il racconto vuole invece eventi sorprendenti, «inauditi» (Goethe), e li ambienta volentieri in terre lontane e un po' favolose, dove la totale mancanza di ogni informazio-

Figura 22. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Romanzi a puntate.



- 1-30 colonne
- oltre 30 colonne

Figura 23. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Racconti brevi.

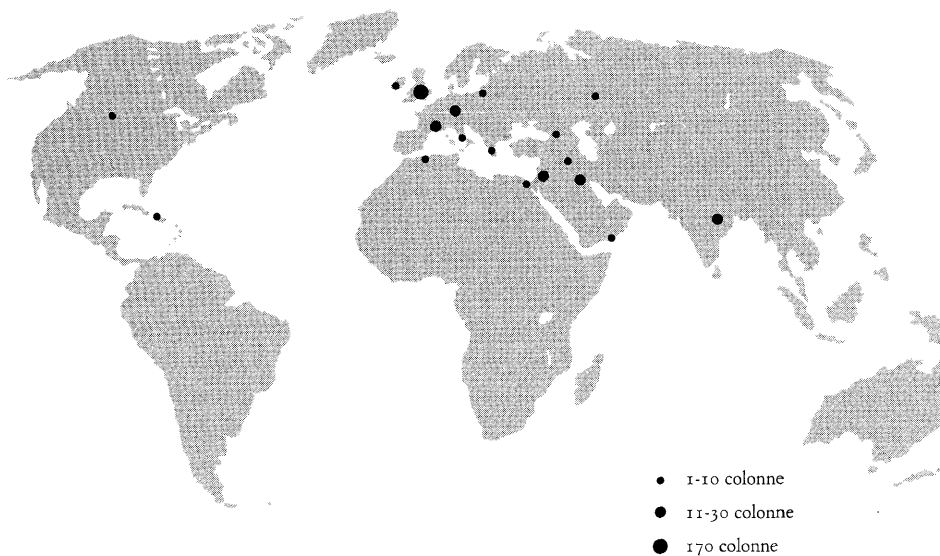
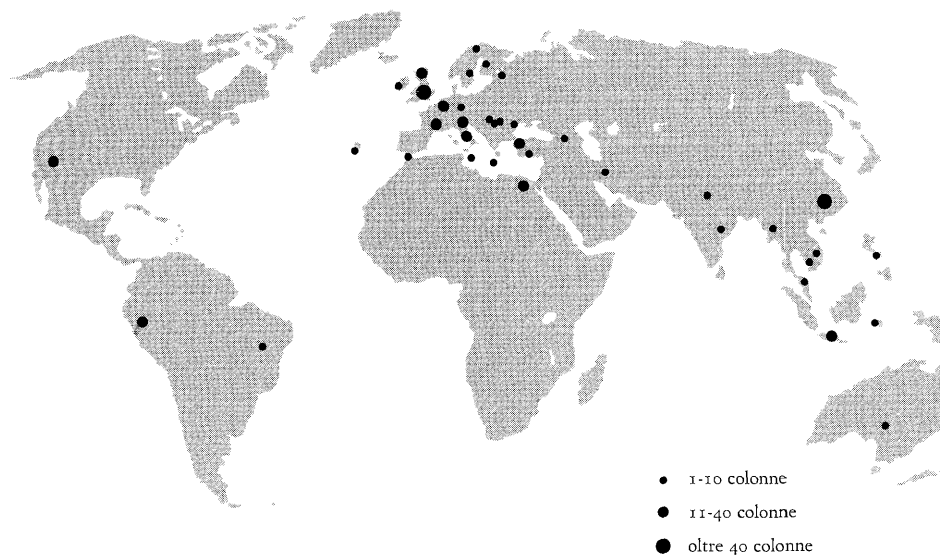


Figura 24. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Aneddoti.

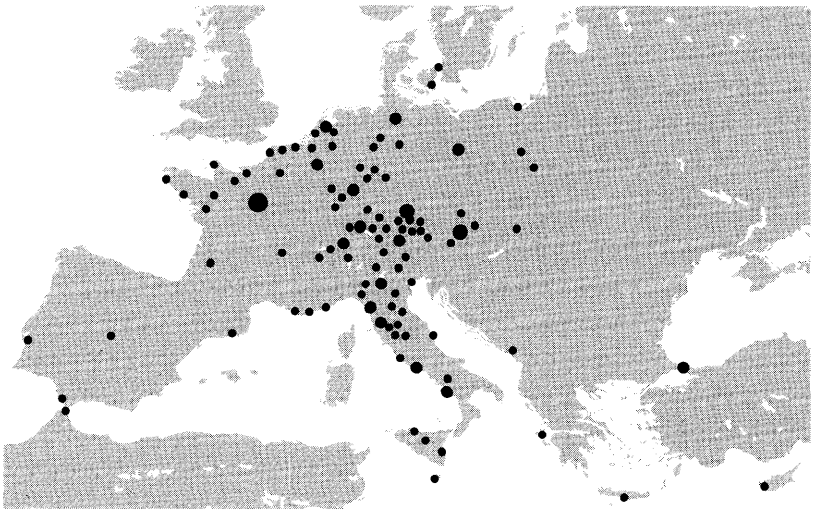


ne reale (fig. 25) lascia l'immaginazione padrona di inventare quel che le pare. E poi, questa deriva spaziale verso l'Oriente è anche un effetto di lungo periodo, una sorta di omaggio alla cultura araba e indiana, e alla sua grande influenza sul racconto breve europeo. Più avanti, ne ripareremo.

8. «Un fiume grande, che somigliava a un immenso serpente...»

Il picaresco: strade che si intersecano, si sdoppiano, convergono verso Toledo o Siviglia. Ma fuori d'Europa, la forma del viaggio cam-

Figura 25. «The Lady's Magazine» 1798-1802. Notizie dall'estero.



Fuori carta:

- Alessandria
- Stoccolma
- Santo Domingo
- Egitto
- Pietroburgo
- Philadelphia

Menzioni:

- 1-5
- 6-20
- 21-40
- 82

bia di colpo, come nei romanzi coloniali della figura 26. Figura familiare, per un europeo: una carta dei viaggi di esplorazione, tale e quale. Identico è il punto di partenza: un porto, una guarnigione, una stazione commerciale – una di quelle «colonie costiere», insomma, da cui partì storicamente la penetrazione europea. Identico è il punto d'arrivo: un luogo dell'interno, e difficile da raggiungere; in territorio sconosciuto (il «blank space» di Conrad), o sull'orlo di terre inabitabili (la foresta, il deserto). E infine, identica è la forma del viaggio: la linea isolata, unidimensionale, che è il segno grafico del viaggio di esplorazione in atlante dopo atlante.

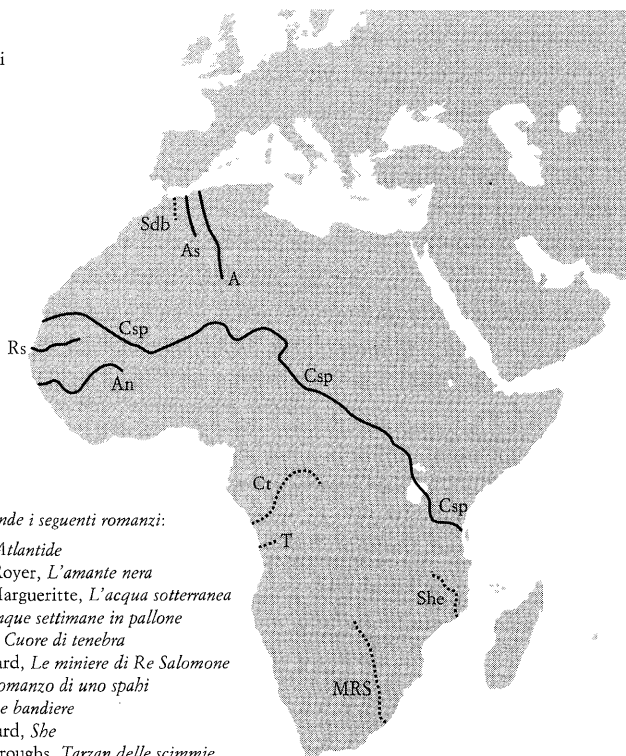
Una linea isolata, senza deviazioni o diramazioni... Dei romanzi discussi fin qui, nessuno potrebbe esser visualizzato in tal modo. Da Longbourn a Pemberley, la via di Elizabeth Bennet è tutt'altro che ovvia: passa per Londra, per il Kent, per un viaggio (mancato) al distretto dei laghi; Elizabeth stessa potrebbe scivolare sul ramo «laterale» dell'intreccio – a Brighton, e poi in esilio con Wickham a Newcastle. Waverley potrebbe a sua volta facilmente finire in compagnia di Prince Charlie (che è sepolto in una chiesa a Frascati), e Gil Blas finir disperso in mare, come tanti altri personaggi di Lesage; e quanto poi ai romanzi urbani, la molteplicità dei percorsi possibili – degli incroci: dei bivi – è il loro tratto costitutivo, caratteristico.

Ma nel romanzo coloniale non ci sono bivi; né locande accoglienti, o brillanti ufficiali, o pittoreschi castelli per cui valga la pena di lasciare il cammino previsto. In queste storie – come nella loro immagine archetipa: la carovana che si snoda lenta, in fila indiana, verso l'orizzonte – si dà un solo tipo di movimento: avanti, o indietro. Non sono previsti sviluppi laterali: non sono previste *alternative*, al cammino prescritto, ma solo ostacoli – e dunque avversari. Amici, e nemici. Da una parte i bianchi, la guida, la tecnologia occidentale, una vecchia mappa un po' stinta. Dall'altra...

Dall'altra leoni, caldo, liane, elefanti, mosche, pioggia, malattie – e indigeni. Tutti avvicinati, tutti *equiparati* dalla loro funzione narrativa di ostacoli: tutti egualmente inaccessibili e pericolosi. Sferzante miscuglio del naturale e dell'umano, in cui risiede il senso ultimo del romanzo coloniale: gli africani sono degli animali. Il testo non avrebbe neanche bisogno di dirlo a chiare lettere (anche se poi resi-

Figura 26. Romanzi coloniali.

- Romanzi inglesi
 — Romanzi francesi



Da ragazzino, avevo una vera passione per le carte geografiche [...] A quel tempo, c'erano molti spazi vuoti sulla faccia della terra, e quando ne vedevo uno che sembrava particolarmente invitante (ma tutti lo sono, su una carta geografica) ci mettevo sopra il dito e dicevo: Da grande, ci andrò [...] E sono stato in parecchi di quei posti, e anzi ... ma no, lasciamo andare. Di uno di loro però - il più grande, il più vuoto, per così dire, avevo proprio una gran voglia [...] E c'era un fiume, soprattutto, un fiume grande, enorme, che sulla carta somigliava a un immenso serpente, con la testa nel mare, il corpo disteso, quasi a riposo, su un grande paese, e la coda perduta da qualche parte nelle profondità dell'interno...

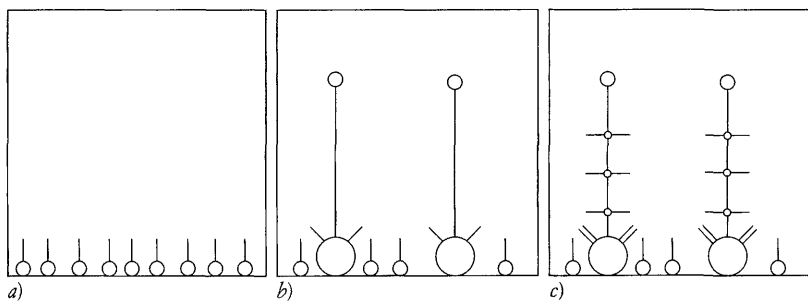
JOSEPH CONRAD, *Cuore di tenebra*

ste di rado alla tentazione di paragonarli a delle scimmie): l'intreccio lineare è una modellizzazione dello spazio talmente forte che chi legge non può non «vedere» in questi esseri umani una razza di animali pericolosi. Ideologia e matrice narrativa, qui, sono davvero una sola e identica cosa.

Un racconto lineare. Ma come ci si è arrivati? I tre diagrammi della figura 27 suggeriscono una risposta. L'esperienza europea dello spazio africano inizia con le colonie costiere della fase *a*, che vengono poi collegate (fase *b*) a quelle aree dell'interno dove si trovano le materie prime (tra cui gli esseri umani) che interessano la potenza coloniale. E, in buona sostanza, questo è quanto. In regime coloniale, si potrà giungere alla fase *c* (sviluppo di brevi «affluenti» della linea

Figura 27. Sequenza ideal-tipica di sviluppo del sistema di trasporti coloniali.

a) Porti non collegati fra loro; *b*) Concentrazione costiera e linee di penetrazione verso l'interno; *c*) Sviluppo di rami laterali.



Di quando in quando incontravamo una stazione sulla riva del fiume, aggrappata, sull'orlo dell'ignoto, e i bianchi che si precipitavano fuori da quelle baracche scassate, con grandi gesti di gioia e sorpresa e benvenuto, sembravano molto strani – sembravano prigionieri di un incantesimo. La parola «avorio» vibrava allora per l'aria, per un po' – e poi ci rimettevamo in cammino, nel silenzio, in quei lunghi tratti vuoti, lungo le curve, tra le due alte muraglie del nostro tortuoso percorso [...] A volte, di notte, da dietro la cortina degli alberi si levava un rullar di tamburi...

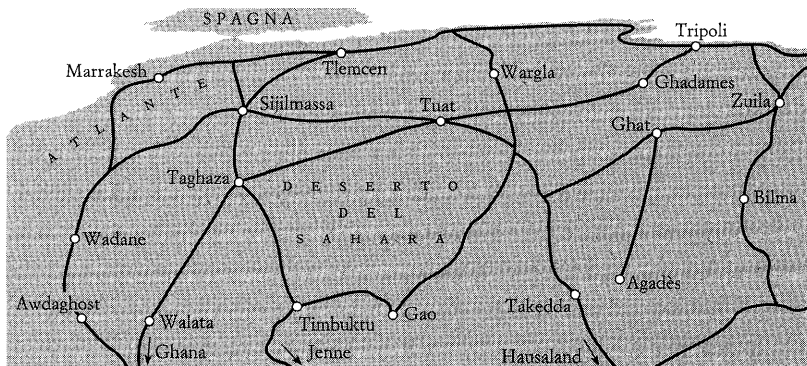
JOSEPH CONRAD, *Cuore di tenebra*.

principale), ma non molto di più. Lo scopo del colonialismo sta nel ri-orientare l'economia africana *verso l'esterno*: verso il mare, la metropoli, il mercato mondiale. Una buona distribuzione interna, è cosa che non lo interessa.

Ecco, forse è per questo che nel romanzo coloniale il movimento narrativo è così rigidamente unidimensionale. Non è che in Africa non ci siano le strade: al contrario, una rete viaria africana esiste da secoli, benché certo non così fitta come quella europea (fig. 28). Non è che la rete non esista: è che non rientra negli interessi, e dunque neanche nella *percezione* europea dell'Africa. E peggio. Prima del 1800, scrivono Knox e Agnew, esiste in Africa «una struttura spa-

Figura 28. Vie di comunicazione trans-sahariane.

Si noti come questo intricato sistema di comunicazioni non trovi alcuna corrispondenza nei romanzi coloniali della figura 26 ambientati nella stessa area: *L'acqua sotterranea*, *Atlantide*, *Sotto due bandiere*.



Mercanti e viaggiatori attraversavano regolarmente il Sahara, in carovane di cammelli che compivano il rischioso viaggio tra i centri commerciali situati sugli opposti bordi del deserto, come Sijilmasa, in Marocco, a sud della catena dell'Atlante, e Walata, nel Mali. Questo commercio pieno di incognite portava nelle regioni africane a sud del Sahara merci di lusso (e poi armi da fuoco) e sale – un ingrediente essenziale per l'alimentazione tropicale. Oro, cuoio, e schiavi viaggiavano in direzione inversa, dirette a nord.

GEOFFREY BARRACLOUGH (a cura di), *The Times Atlas of World History*.

ziale pre-coloniale [...] di reti commerciali inter-regionali». Ma dopo quella data, e ancor più dopo il 1880,

queste reti vengono smembrate via via che la penetrazione capitalistica proveniente dalla costa ri-orienta le economie regionali verso l'esterno, e il commercio a lunga distanza. Le vecchie reti inter-regionali vennero dissolte sia dall'imposizione di nuovi confini politici, che non avevano con esse quasi alcun rapporto, sia dalla costruzione di collegamenti ferroviari con le piantagioni, le miniere, e le altre tenute coloniali ³⁰.

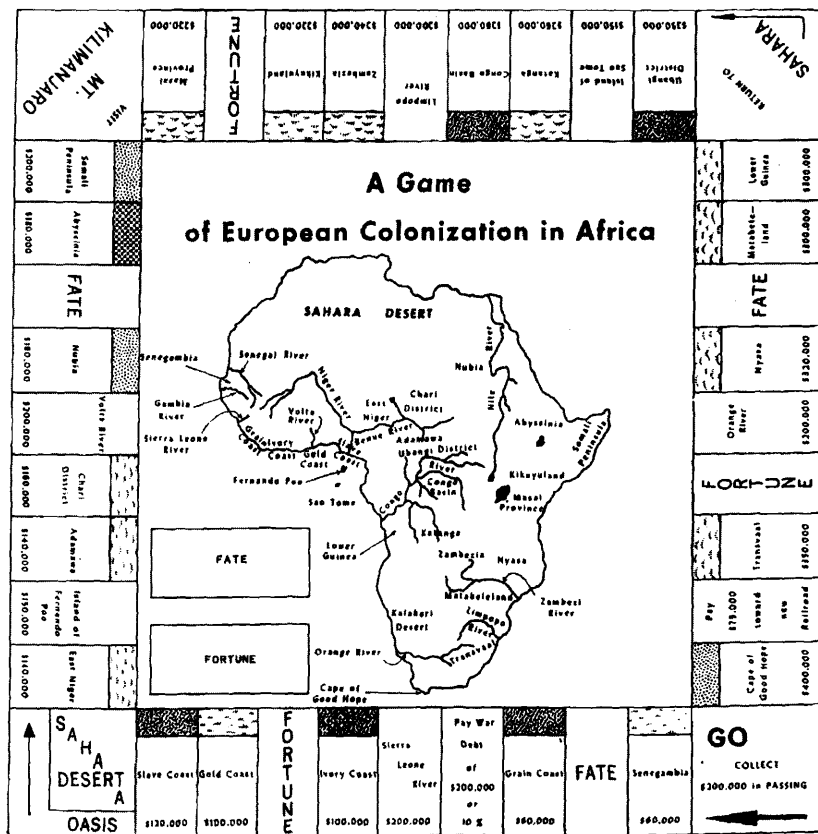
Penetrare; prendere; andar via (e all'occorrenza distruggere). È la logica spaziale del colonialismo: replicata, e «naturalizzata», dall'intreccio lineare. Ma quando arriviamo alla fine del viaggio (con l'eccezione di *Cuore di tenebra*), non troviamo materie prime, o avorio, o indigeni da rendere schiavi. Nulla di così banale; piuttosto, quella strana creatura – il «tesoro» – dove il profitto insanguinato dell'avventura coloniale si sublima in oggetto estetico quasi fine a se stesso: pietre splendenti, *pulite*; diamanti, se possibile (come nelle *Miniere di re Salomone*). Oppure, una donna enigmatica e ammaliante; una sorta di Dracula equatoriale, che in *She* e *Atlantide* è in effetti una creatura sovranaturale nel senso stretto del termine. Infine, e soprattutto, al termine del viaggio c'è la figura dell'Europeo Prigioniero, che giustifica retrospettivamente l'intera vicenda come un caso, per dir così, di legittima difesa. Il Congo, l'Hagggar, l'Africa centrale, la terra degli Zulu, gli avamposti sahariani: poiché l'Africa intera è piena di bianchi in dolorosa cattività, la sua conquista può essere riscritta come fosse una crociata liberatrice, con un rovesciamento dei ruoli (una «retorica dell'innocenza», l'ho chiamata altrove) che è forse il tratto più tipico dell'immaginazione coloniale ³¹. E l'innocenza – cioè: il desiderio, colpevole, di apparire innocenti – è la parola che viene alle labbra di fronte alla figura 29. L'ho trovata per caso, in un nu-

³⁰ P. Knox e J. Agnew, *The Geography of the World Economy*, 1989, Edward Arnold, London - New York 1994, pp. 84-85.

³¹ *Opere mondo* cit. Mi è stato fatto osservare che il tema dell'Europeo Perduto fu probabilmente suggerito dalla vicenda di Livingstone e Stanley: che esisteva insomma nella realtà, prima ancora che nell'immaginario. Vero. Però io sospetto che la figura di Livingstone debba a sua volta il suo formidabile fascino ad uno stereotipo fiabesco – la proppiana «prigionia nel reame nemico» – che venne come «risvegliato» (e poi spostato in terra africana) dalla sua vicenda biografica.

mero del «Journal of Geography» dell'anno 1974 (millenovecentosettantaquattro), in un articolo intitolato *Un gioco della colonizzazione europea dell'Africa*. Come potete vedere, è una specie di «Monopoli», dove i cinque giocatori («Inghilterra, Francia, Germania, Belgio, Portogallo») tirano i dadi, si muovono, comprano via via i vari territori africani (il più caro, è il Capo di Buona Speranza), e prendono, quando capita, le carte degli Infortuni e delle Possibilità (il peggiore, una «rivolta indigena»; il migliore, la donazione di un «filantropo

Figura 29. Giocarsi l'Africa.



americano»). E aggiungerò solo questo: per vincere, bisogna costruire, non case e alberghi, ma scuole e ospedali.

9. *Andare in città.*

Città e strade nel picaresco; città e strade, nel romanzo di formazione. Ma il centro di gravità si è spostato. Nella Spagna di Lazarillo e compagni, l'accento batte sulla strada, con la sua vita che si riapre ad ogni nuova giornata, mentre in città si finisce di solito sotto padrone, e a digiuno. Nello sviluppo del *Bildungsroman* da Goethe a Flaubert, per contro, la strada piano piano scompare, e il proscenio viene occupato dalle grandi città capitali – Londra, Parigi, Pietroburgo, Madrid... (fig. 31). Stai attento, figlio mio, ammonisce impaurita la madre del protagonista all'inizio della *Storia comune* di Gončarov, «ora che stai per recarti in un paese straniero...» E il ragazzo: «Madre, ma quale paese straniero? Sto andando a Pietroburgo!» Ecco, il romanzo di formazione dà ragione all'uno e all'altra: sa bene che la grande città è davvero quasi un altro mondo, rispetto al resto del paese, ma al tempo stesso la «lega» una volta per tutte alla provincia, facendone la meta naturale di ogni giovane di talento. E intorno alle capitali, di cui parleremo a lungo più avanti, si apre uno scenario più vasto, cosmopolita, dove la *Bildung* moderna – Lydgate che va a studiare patologia nel paese del grande Bichat – s'intreccia alla geografia estetica del «Grand Tour» settecentesco: Londra, Parigi, la Svizzera, Roma, il Reno, i Paesi Bassi... (fig. 32).

È una nuova articolazione dello spazio, di cui il diagramma seguente (fig. 30) cerca di fissare alcuni elementi. Le disequaglianze d'età, innanzitutto: gli anziani del villaggio, e i giovani della città. Asimmetria che ha un fondamento nei fatti, naturalmente (sono i giovani, ad alimentare le città ottocentesche), e su cui il *Bildungsroman* fa leva per ridefinire (in silenziosa polemica con il romanzo storico) la «contemporaneità del non contemporaneo» delle nazioni europee come un fatto ormai «fisiologico»: una pura e semplice differenza di *generazioni*. E in effetti, tra Angoulême e Parigi, o Rochester e Londra, non c'è più un

conflitto di civiltà, ma solo una differenza di *mode* (e di prezzi): la moda, questa grande trovata metropolitana e a misura di gioventù, questo motore che non si ferma mai, e fa sentire la provincia sempre un po' vecchia, sempre un poco arretrata e bruttina – e la trascina così, irresistibilmente, nel proprio euforico giro di danza.

All'antitesi di vecchio e giovane si intreccia poi la coppia seguente: famiglia, e sconosciuti. Nel paese di origine, non solo c'è sempre una figura materna (e anzi, di solito, proprio la madre), ma ogni altro rapporto assume a sua volta la forma di un legame familiare: i primi amori sono quasi delle sorelle (Little Emily, Laura in *Pendennis*, Bidy, Pisana, Anna, Laure in Flaubert), e gli amici del cuore altrettanti fratelli maggiori (Werner, Fouqué, David Séchard, Deslauriers). Ma non appena arrivati in città, gli eroi del *Bildungsroman* smettono di colpo di essere «figli», e diventano «giovani»: con dei legami affettivi che non sono più in verticale, tra una generazione e l'altra, bensì in orizzontale, all'interno della loro stessa generazione. Verso quei volti ignoti, ma con una somiglianza segreta, che si incontrano nei giardini, o a teatro; futuri amici, o rivali, o entrambe le cose, che si scrutano di sopra il giornale, o si passano la caraffa del vino da Flicoteaux, che è il posto più bello del mondo.

È il mondo della «socializzazione secondaria»; del lavoro, sommariamente riassunto al terzo rigo del diagramma. In provincia, si può fare l'istitutore (Julien Sorel), il commerciante (Wilhelm Meister, Carlo Altoviti), l'impiegato comunale (ancora Carlo; Enrico il Verde). In città, a parte l'impiego da *ancien régime* di Julien Sorel (segretario del Marchese de la Mole), si va dalla grande finanza (Frédéric

Figura 30. I tre spazi del romanzo di formazione europeo.

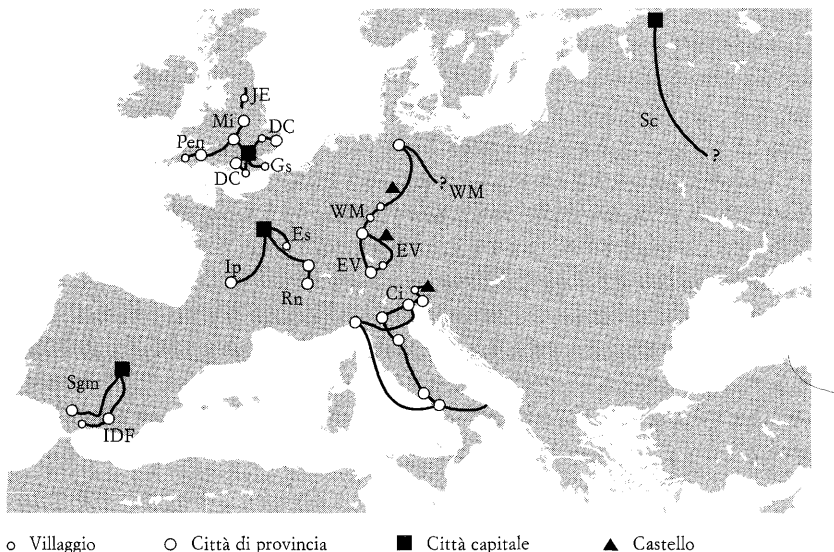
<i>Villaggio</i>	<i>Provincia</i>	<i>Capitale</i>
vecchi	—	giovani
famiglia	—	sconosciuti
—	scuola, commercio, impiego pubblico	legge, politica, finanza, letteratura, teatro, arte, giornalismo
cinque personaggi di rilievo	sei personaggi	quindici personaggi

Figura 31. Il romanzo di formazione europeo.

Alcune località indicate in questa carta sono ipotetiche: le città di Meister e Serlo in Goethe (qui identificate con Francoforte ed Amburgo); la città dell'apprendistato artistico di Enrico il Verde (di nuovo Francoforte); e non so neanche formulare delle congetture soddisfacenti per il finale del *Meister*, e l'inizio di *Una storia comune*. Tale vaghezza geografica, d'altra parte, è probabilmente funzionale alla componente utopica del *Bildungsroman*, che è assai marcata nell'opera di Goethe.

Nei romanzi ambientati in Francia, Spagna e Gran Bretagna, cioè in stati-nazione già saldamente affermati, il percorso dell'eroe verso la città capitale è di solito al quanto diretto; nei romanzi ambientati in Germania e in Italia, invece, l'assenza di un chiaro centro nazionale provoca una sorta di irresoluto vagabondare (che è però anche un modo di «unificare» una nazione che ancora non esiste). In questi romanzi (e in Keller) incontriamo anche dei «castelli», estremi residui del sistema di potere pre-statale; ma il castello è ormai un interludio leggero e un po' sciocco in Goethe, un breve sogno in Keller, e un ricordo d'infanzia (poi raso letteralmente al suolo) in Nievo.

Infine, nei due testi scritti da donne (e con protagoniste donne: Jane Eyre e Dorothea Brooke), il viaggio verso la capitale non avviene (o è privo di importanza), mentre aumenta molto il peso di tenute isolate, e di istituzioni locali (chiesa, scuola). La asimmetria tra spazio maschile e femminile è la stessa delle figure 16 e 17.



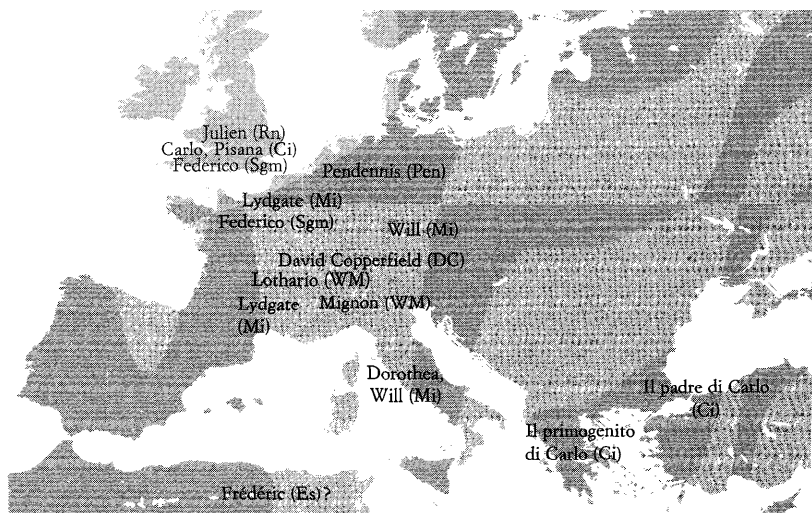
La carta comprende i seguenti romanzi:

Ci	Ippolito Nievo, <i>Confessioni di un italiano</i>	Mi	George Eliot, <i>Middlemarch</i>
DC	Charles Dickens, <i>David Copperfield</i>	Pen	William Thackeray, <i>Pendennis</i>
Es	Gustave Flaubert, <i>L'educazione sentimentale</i>	Rn	Stendhal, <i>Il rosso e il nero</i>
EV	Gottfried Keller, <i>Enrico il Verde</i>	Sc	Ivan Gončarov, <i>Una storia comune</i>
Gs	Charles Dickens, <i>Grandi speranze</i>	Sgm	Gomez de Bedoya, <i>La scuola del gran mondo</i>
IDF	Juan Valera, <i>Le illusioni del Dottor Faustino</i>	WM	Wolfgang Goethe, <i>Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister</i>
Ip	Honoré de Balzac, <i>Illusioni perdute</i>		
JE	Charlotte Brontë, <i>Jane Eyre</i>		

Figura 32. Lo scenario internazionale del romanzo di formazione europeo.

Dove il ruolo simbolico della città capitale è più forte (come in Francia), il soggiorno all'estero svolge un ruolo marginale (*Il rosso e il nero*, *L'educazione sentimentale*), o è del tutto assente (*Illusioni perdute*). I viaggi in Europa svolgono invece una funzione di tutto rilievo nella *Scuola del gran mondo*, nelle *Confessioni di un italiano*, e soprattutto in *Middlemarch*, dove l'incontro con l'Europa trasforma profondamente i tre personaggi principali (Dorothea, Will, Lydgate), rendendoli tutti insofferenti verso l'angustia della vita di provincia.

D'altro canto, il protagonista del romanzo di formazione si reca di rado fuori d'Europa, e i viaggi oltre oceano sono di norma lasciati ai vari alter ego (Lothario, Judith, St. John Rivers). Fanno eccezione Pip e Frédéric Moreau; ma il primo va a raggiungere l'amico Herbert, e tornerà in Inghilterra per il finale del romanzo, mentre Frédéric, posto che lasci davvero l'Europa, lo fa da turista, e ritorna in tre righe. Questa riluttanza ad allontanarsi dal vecchio mondo è espressa in modo emblematico da Goethe, allorché fa dire a Lothario, a proposito della campagna tedesca: «Qui, o da nessun'altra parte, è l'America!»



USA:		India:		Brasile:		Cairo:	
WM	Lothario	JE	St. John Rivers	Ci	Il terzo figlio di Carlo	Gs	Pip, Herbert
EV	Judith						

La carta comprende i seguenti romanzi:

Ci	Ippolito Nievo, <i>Confessioni di un italiano</i>	Mi	George Eliot, <i>Middlemarch</i>
DC	Charles Dickens, <i>David Copperfield</i>	Pen	William Thackeray, <i>Pendennis</i>
Es	Gustave Flaubert, <i>L'educazione sentimentale</i>	Rn	Stendhal, <i>Il rosso e il nero</i>
EV	Gottfried Keller, <i>Enrico il Verde</i>	Sgm	Gomez de Bedoya, <i>La scuola del gran mondo</i>
Gs	Charles Dickens, <i>Grandi speranze</i>	WM	Wolfgang Goethe, <i>Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister</i>
Ip	Honoré de Balzac, <i>Illusioni perdute</i>		
JE	Charlotte Brontë, <i>Jane Eyre</i>		

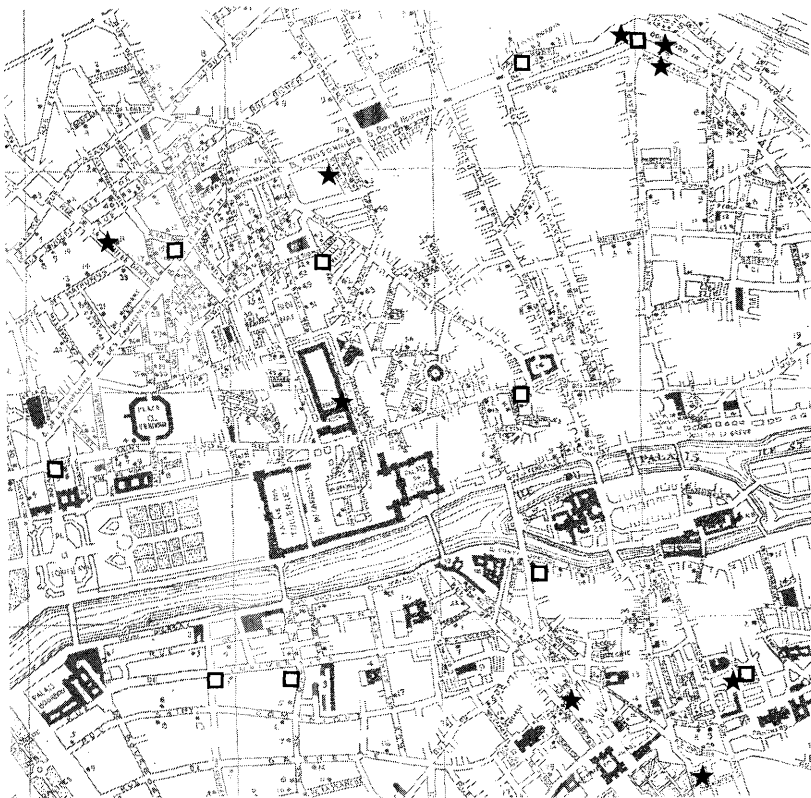
Moreau) alla politica (ancora Frédéric; Pendennis), la legge (Pip, David Copperfield), il teatro (Wilhelm Meister), la pittura (Enrico il Verde), e naturalmente giornalismo e letteratura (Federico nella *Scuola del gran mondo*, Lucien de Rubempré, David Copperfield, Pendennis, il dottor Faustino)³². *Illusioni perdute*, in fondo, ha già detto tutto: alla provincia il lavoro lento, duro, di fabbricare la carta; alla città, ricoprire quei bei fogli bianchi di idee affascinanti (e di sfavillanti sciocchezze). La divisione intellettuale del lavoro, che solo la metropoli può permettersi, mette le ali all'immaginazione, e incoraggia un'audacia inventiva che tocca persino le carriere borghesi, e si esprime poi a piena gola nella passione di discutere della gioventù urbana: Wilhelm e l'analisi dell'*Amleto*, le «lezioni di giornalismo» di Lucien, le strategie artistiche di Enrico, la politica di Pendennis...

Discussioni: a più voci, e indirizzate a quella sfera pubblica, e anzi affollata, con cui l'eroe del *Bildungsroman* deve misurarsi. È la questione toccata nell'ultimo rigo del diagramma, che indica quanti personaggi significativi siano presenti in media nei diversi spazi del romanzo; e si faccia attenzione, la differenza tra cinque e quindici, qui, non è solo quantitativa: è di qualità, morfologica. Con cinque personaggi, infatti (una madre, un figlio, e magari un'amata-sorella e un amico-fratello), si possono rappresentare al massimo un paio di gruppi sociali (ma più spesso uno solo); e l'intreccio scivola così quasi sempre verso due situazioni antitetiche, ma entrambe assai stabili: la quiete idillica (Keller, Nievo, Gončarov, certe parti del *Meister*, del *Rosso e nero*, di *Grandi speranze*), oppure il despotismo assoluto (l'«opinione pubblica» di Verrières, la tirannia di Mr Murdstone e Mrs Reed, il monopolio dei fratelli Cointet). Se però i personaggi aumentano fino a dieci, o a venti, diventa invece possibile (e in realtà inevitabile) ampliare lo spettro sociale fino a comprendere classi anche molto distanti e ostili tra loro: il sistema narrativo si complica, diventa in-

³² Gli alter ego del protagonista accentuano l'opposizione qui delineata: molti commercianti in provincia, e intellettuali in città. È significativo, d'altro canto, che il lavoro manuale sia assente da entrambi gli spazi: una tacita ammissione del fatto che, in una società capitalistica, esso non conduce alla *formazione* di un'individualità pienamente sviluppata, ma semmai alla sua disgregazione – come dimostrerà, a fine secolo, *Giuda l'oscuro*.

stabile, e la città si trasforma in una gigantesca roulette, dove amici e avversari si combinano nei modi più strani, in una partita che resta aperta assai a lungo, e può finire in molte maniere diverse (fig. 33).

Figura 33. *Illusioni perdute*.



★ Aiutanti di Lucien

□ Avversari di Lucien

«E adesso, mio caro, – disse Finot a Des Lupeaulx, – dimmi la verità. Dispone o no Lucien di protettori importanti? Ormai, è la bestia nera dei miei redattori; ma prima di unirmi a loro, volevo capire se non sarebbe invece meglio mettermi dalla sua parte».

«Amico mio, – disse Des Lupeaulx, – come puoi pensare che la Marchesa D'Espard, Châtelet e Madame de Bargeton abbiano perdonato a Lucien i suoi attacchi? Lo hanno gettato tra le braccia del partito realista al solo scopo di eliminarlo...» [...]

HONORÉ DE BALZAC, *Illusioni perdute*, II.37.

La quantità rende insomma possibile una forma nuova: il *romanzo della complessità*. A suo tempo, ne ripareremo.

10. Interludio teorico: II. Geografia dell'intreccio.

Carte geografiche; trame spaziali. Sia pure. Ma siamo sicuri che chi legge se ne accorga poi veramente, e le trovi significative? Il signor X vive nel Dorset, Y e Z nel Kent, si incontrano a Bath, benissimo: ma ha senso dar peso ad allusioni spesso estremamente fugaci? Non sarà vero anche qui quel che Bachtin scrive a proposito dei romanzi greci?

Al tempo greco d'avventura è necessaria un'estensività spaziale *astratta* [...] Il carattere del dato luogo non entra nell'evento come sua parte costitutiva: il luogo entra nell'avventura solo come nuda estensività astratta. Ecco perché tutte le avventure del romanzo greco sono dotate di trasferibilità: ciò che avviene a Babilonia potrebbe avvenire in Egitto o a Bisanzio e viceversa³³.

Giudicherà chi legge, naturalmente; però io spero di aver dimostrato che «ciò che avviene nelle Highlands *non* potrebbe avvenire nell'Inghilterra meridionale, o viceversa»; e che dunque «il carattere del dato luogo» (la strada di Lesage, la frontiera di Scott, o il fiume di Conrad) «*entra* effettivamente nell'evento come sua parte costitutiva»: nel senso che *ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia*. Non c'è un picaresco della frontiera, o un *Bildungsroman* dell'europeo in Africa: per avere *quella* forma specifica, c'è bisogno di *quello* spazio specifico – la strada, la grande città. Il che, infine, può esprimersi anche così: nel romanzo moderno, *quello che accade dipende strettamente dal dove esso accada*. E così, seguendo «quel che succede», il lettore costruisce una mappa mentale – che lo sappia o meno: facciamo così tante cose, senza sapere che le stiamo facendo – una mappa mentale dei molti «dove» di cui è fatto il suo mondo.

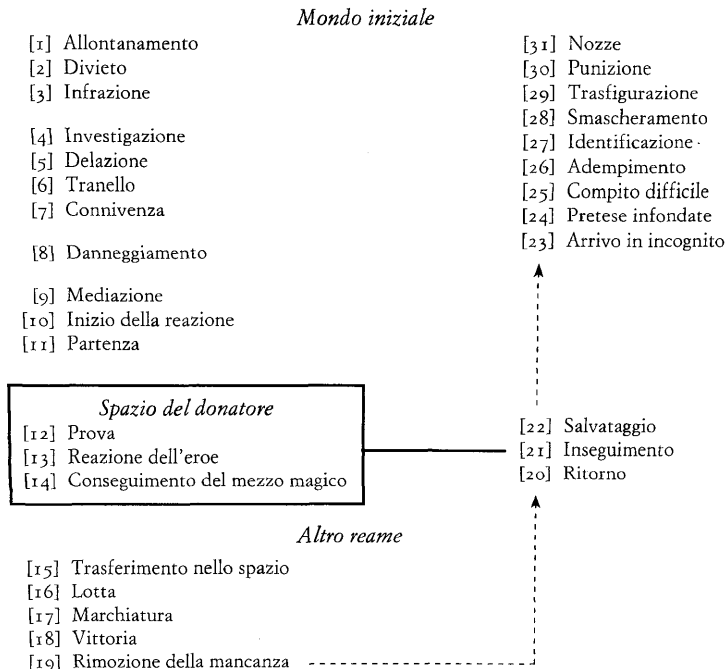
Quel che succede dipende dal dove succede... Potrebbe essere la formula del cronotopo di Bachtin, come del resto della sua impalcatura

³³ Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* cit., pp. 246-47.

segreta: la *Morfologia della fiaba*, di Vladimir Propp. La figura 34 evidenzia appunto il fondamento spaziale della teoria narrativa di Propp: il fatto, cioè, che gli episodi in cui egli scompone la fiaba – le «funzioni», come egli le chiama – sono tutte e sempre vincolate a degli spazi specifici. Le prime undici, ad esempio, possono verificarsi solo nel «mondo iniziale»; le tre seguenti, nello spazio del donatore; poi altre cinque, nell'«altro reame»; tre che si svolgono più o meno sul confine; e infine le ultime nove, che ci riconducono stabilmente al mondo iniziale.

Ogni funzione, ogni unità minima dell'intreccio, è vincolata al suo spazio. E anzi: lo spazio è spesso in-scritto, alla lettera, nelle varie definizioni della *Morfologia*: Allontanamento (l'inizio del racconto), Investigazione (la prima mossa del *villain*), Partenza (la prima mossa

Figura 34. Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*. Topografia delle funzioni narrative.



dell'eroe), Trasferimento nello spazio, Ritorno, Arrivo in incognito... E si faccia attenzione: lo spazio viene alla ribalta proprio *nelle funzioni più importanti*, quelle che aprono o chiudono una sequenza narrativa; compresa, naturalmente, la funzione-cardine della *Morfologia* – «Danneggiamento» – la cui analisi è svolta da Propp in termini quasi interamente spaziali³⁴.

Morfologia della fiaba... *Topografia* della fiaba sarebbe un titolo altrettanto appropriato: due mondi, un tratto di mezzo, due confini, due movimenti simmetrici e circolari... Come è elegante questa figura; come è ordinata. Quanto più ordinata, anzi, del mondo di Austen, o Scott, o delle città di Balzac e di Dickens. Ed è logico che sia così, la fiaba è una forma assiologica, edificante, ed è per questo che il suo spazio d'intreccio ha un senso così semplice e chiaro: istituire una polarità inoppugnabile, e proiettarla sul mondo, è appunto il suo compito. Ma a noi, nel bene e nel male, questo non è più possibile: il nostro mondo disincantato non contiene dei ben distinti «reami» morali, ma solo una *geografia*, e nulla di più. E proprio qui, sul crinale tra le due culture, il romanzo ha giocato e vinto la sua partita più ambiziosa: fare da ponte tra il vecchio e il nuovo, stringendo un compromesso geniale *tra il mondo un po' troppo freddo della conoscenza moderna, e la topografia incantata della favola di magia*. Tra una nuova geografia, che non possiamo ignorare – e una vecchia matrice narrativa, che non vogliamo dimenticare.

Come in ogni compromesso, il successo dell'operazione fa tutt'uno con una certa ambiguità del prodotto finale. Nel romanzo, voglio

³⁴ «L'antagonista *rapisce qualcuno* [...] Egli *trafuga* o *estorce il mezzo magico* [...] *Provoca un'improvvisa scomparsa* [...] *attira a sé la sua vittima* [...] *Scaccia qualcuno* [...] *Ordina di gettare qualcuno in mare* [...] *Opera una sostituzione* [...] *Imprigiona, rinchiuso*» (V. Propp, *Morfologia della fiaba*, 1928, trad. it. Einaudi, Torino 1966, pp. 37-40; corsivi dell'autore). Questa mia lettura spaziale del modello proppiano è molto simile all'analisi della *bylina* russa compiuta tempo fa da S. Ju. Nekljudov: «[Nella *bylina*] si osserva un rigoroso adattamento di determinate situazioni e avvenimenti a un determinato luogo. Rispetto all'eroe questi "luoghi" sono campi funzionali, e capitare in essi equivale ad essere incluso in una situazione conflittuale, propria al dato *locus* (cioè alla data unità spaziale dotata di rilevanza d'intreccio)» (S. Ju. Nekljudov, *Il sistema spaziale nell'intreccio della bylina russa*, in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, C. Strada Janovic (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, trad. it. Einaudi, Torino 1973, pp. 107-8).

dire, il bell'impianto geometrico della *Morfologia* non è che proprio scompaia, ma viene come *deformato* dalla logica narrativa: la demarcazione tra «mondo iniziale» e «altro reame» permane, sí, però diventa di norma assai meno netta, mentre lo spazio intermedio, che era cosí rigidamente delimitato nel modello di Propp, si trasforma dal canto suo nella parte piú ampia e piú libera dell'intera vicenda. Penso alla strada del picaresco, tanto piú significativa del luogo di partenza e di arrivo del racconto; alla «distanza relativa» di Austen, col suo regolare alternarsi di assenza e presenza; alla città del romanzo di formazione, con le mille chance «laterali» che offre ogni giorno al giovane eroe.

La *Morfologia* deformata... E da un insieme di novità che vanno tutte nella medesima direzione: verso *un superamento della matrice narrativa binaria*, e dunque anche della durezza assiologica che ha dominato per millenni le strutture narrative³⁵. Nascono cosí storie nuove, del mondo di mezzo; storie non proprio neutre (nessuna storia lo è mai), ma piú complicate, piú opache. O, come le chiamerò nel prossimo capitolo, *storie del terzo*.

³⁵ Si pensi a come la polarizzazione Inghilterra/Francia della figura 10 trasformi la Francia da una realtà geografica in uno spazio puramente simbolico (il reame nemico delle fiabe di Propp, per l'appunto). E lo stesso vale per il romanzo coloniale, che riattiva le funzioni della *Morfologia* – partenza, incontro col donatore, prova, arrivo nell'altro reame, lotta, liberazione, inseguimento, ritorno... – quasi passo per passo. (Che la conquista coloniale prenda la forma di una favola di magia, naturalmente, è un altro gran bell'esempio di retorica dell'innocenza).

Capitolo secondo
Racconto di due città

Figura 35. Le classi sociali a Londra secondo Charles Booth (1889).

Nell'originale di Booth la legenda associa colori diversi a gruppi sociali diversi: *Nero*: classe più bassa. Depravazione; criminalità occasionale. *Blu scuro*: Molto poveri; lavoro saltuario. Bisognosi. *Azzurro*: Poveri. Da 18 a 21 scellini a settimana per una famiglia di medie dimensioni. *Grigio/indaco*: Classe mista. Alcuni non stanno male, altri sono poveri. *Rosa*: situazione tranquilla. Guadagni regolari. *Rosso*: Classe media. Benestanti. *Oro*: Classe medio-alta. Ricchi.



1. *Il problema.*

Cominciamo con una bellissima carta tematica del secolo scorso, posta in appendice a *The Life and Labour of the People of London*, di Charles Booth, del 1889 (fig. 35). La sezione qui riprodotta (Mayfair, Marylebone, Bloomsbury, Soho, la City) copre sí e no un ventesimo dell'insieme, ma dà comunque un'idea delle sue ambizioni: un'inchiesta porta a porta sul tessuto economico di Londra, con sette diversi colori a indicare sette gruppi sociali diversi. La tassonomia di Booth è discutibile, naturalmente, e non è chiaro se la sua correlazione classe-colore (dal nero all'oro) sia molto ingenua, o molto molto ironica; però i dati raccolti dai suoi collaboratori sono ancor oggi ritenuti validi, affidabili. E allora: che cosa ci dice questa carta?

A livello macroscopico (che qui purtroppo non è possibile riprodurre) la carta mostra numerosi *pattern* spaziali tra loro coerenti. Le grandi arterie commerciali, ad esempio – come Tottenham Court Road o lo Strand – disegnano una trama rosso vivo un po' dappertutto. La povertà è massima ad est e vicino al Tamigi, e diminuisce via via che ci si sposta verso i «suburb». La grande ricchezza si addensa nel West End, come ha sempre fatto. E così via, e così via.

A livello macroscopico, insomma, la Londra di Booth è un sistema complesso, che si differenzia e si auto-organizza. Ma a livello *microscopico* accade invece il contrario. Prendete Little Russell Street, un isolato a sud del British Museum: piccola borghesia, «fairly comfortable». Andando a sud, lungo Bury Street, due-tre isolati molto più ricchi; ma poi, attraversata Oxford Street, una zona nera: «Vice; semi-criminal». Duecento metri – e tre classi diverse. Verso nord, quei duecento metri ci porterebbero nell'oro brillante di Russell Square e Montague Place; verso est, in una zona operaia, con aree di disoccu-

pazione cronica e vera e propria miseria. E la cosa si ripete un po' ovunque, nella carta di Booth. La casa di Shaw (e poi di Virginia Woolf) nella «benestante» Fitzroy Square è circondata da due o tre anelli di strade «miste», tra piccola borghesia e proletariato; pochi isolati più a nord, ai lavoratori subentrano le «classi pericolose»; a sud, il tessuto sociale evolve lentamente (e irregolarmente) verso la classe media; ad ovest, si trasforma ben presto in un quartiere privilegiato; a est, continua a lungo a oscillare da un estremo all'altro...

Che cosa ci dice dunque la carta di Booth? Due cose ben distinte: che l'insieme è ordinato – ma le sue singole parti restano preda del caso. Colpisce, qui, quanto frequenti siano le transizioni tra i diversi sotto-sistemi urbani; quanto ancora vicine la povertà e la ricchezza (e questo, dopo un secolo di spietata segregazione urbana, nel corso del quale «tra ricchi e poveri si era aperto a Londra un baratro immenso») ¹. È la *confusione* evocata con paura e stupore dai visitatori di Londra; e la confusione, in città, è un grosso problema. «Nella situazione urbana, – ha scritto Kevin Lynch, – la leggibilità è cruciale» ²: ma questa Londra è decisamente difficile da leggere. E dunque: com'è che il romanzo l'ha resa *leggibile*? Come ha fatto a trasformare la casualità in ordine, e il rumore in informazione?

2. «Viviamo in zone così diverse di Londra...»

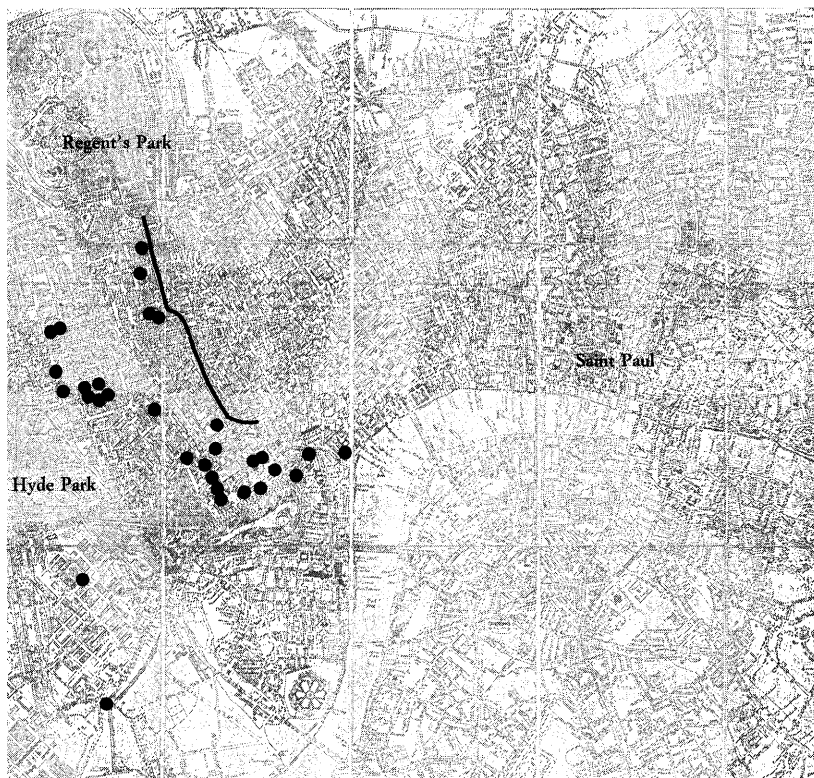
Rendere Londra leggibile. Tra le prime a cimentarsi con l'impresa, fu una forma oggi dimenticata: i «fashionable», o «silver-fork novels»: i romanzi «dell'argenteria buona», dell'alta società, pubblicati dall'editore Colburn con enorme successo tra gli anni Venti e i Quaranta del secolo scorso. So Young Park, a Columbia, ha costruito una carta di questo genere letterario (fig. 36); cui io ho aggiunto una carta di *Pelham*, che fu un «silver-fork novel» di grande successo: (fig. 37), e poi una della Londra di Austen (fig. 38).

¹ G. Stedman Jones, *Outcast London*, 1971, Penguin, Hammondsworth 1984, p. 247.

² K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960, p. 3.

Figura 36. La Londra dei «silver-fork novels» (1812-40).

La carta comprende i seguenti romanzi: Charlotte Bury, *Auto-indulgenza*; T. H. Lister, *Granby*; Robert Plumer Ward, *Tremaine* o *l'Uomo raffinato*; Benjamin Disraeli, *Vivian Grey*; Edward Bulwer-Lytton, *Pelham*; Catherine Gore, *Madri e figlie*; Margaret Blessington, *I due amici*; Catherine Gore, *Mrs Armytage*, o il *Potere delle donne*; Margaret Blessington, *Le vittime della società*; Catherine Gore, *Mio zio il duca*.

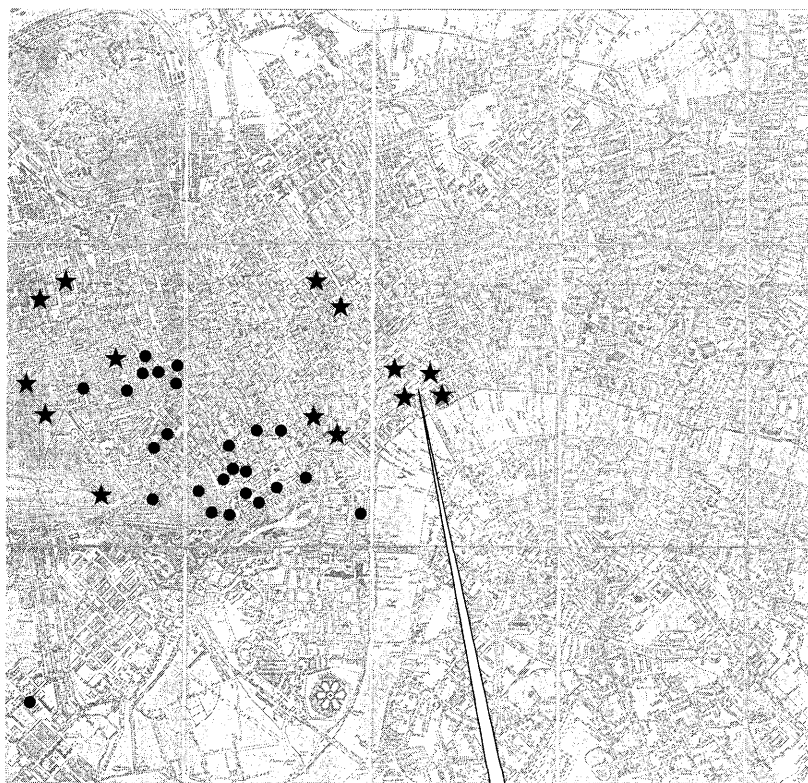


● Residenza dei protagonisti

— Regent Street

La città è uniforme soltanto in apparenza. Perfino il suo nome assume suoni differenti nei diversi quartieri. In nessun luogo – se non nei sogni – il fenomeno del confine può essere esperito in forma così originaria come nelle città.

WALTER BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*.

Figura 37. Edward Bulwer-Lytton, *Pelham* (1828).

Eravamo giunti in una parte della città che mi era profondamente estranea; le case erano vecchie, e per lo più di infimo tenore; mi pareva che stessimo attraversando un labirinto di vicoli [...] Qua e là, un lampione isolato spandeva una luce malata agli incroci di queste modestissime strade (benché strada sia parola decisamente troppo nobile ...)

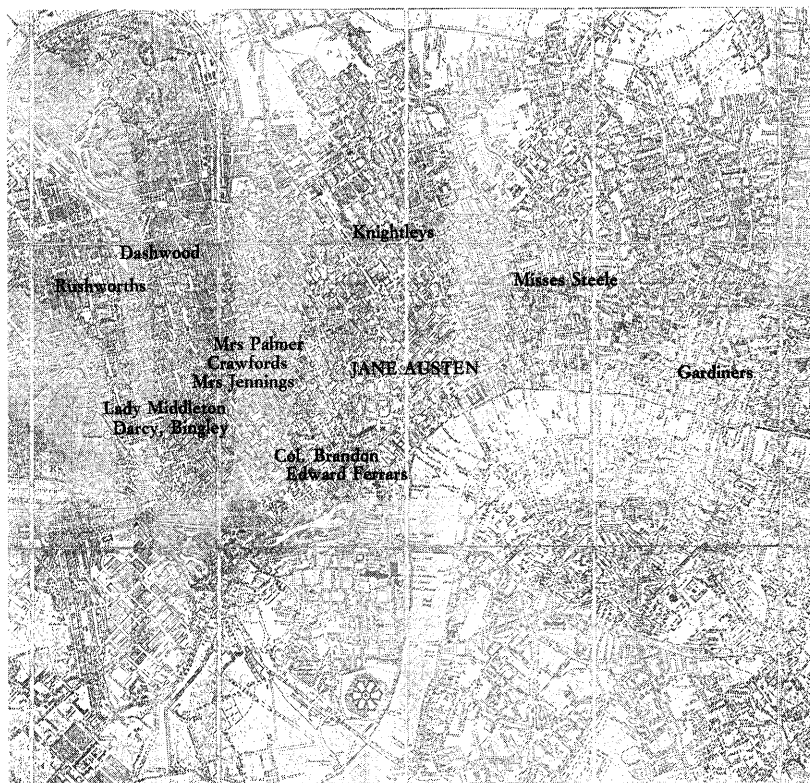
EDWARD BULWER-LYTTON, *Pelham* III.18.

● Gran mondo

★ Arrampicatori sociali, demi-monde, classi pericolose

Figura 38. La Londra di Jane Austen.

La carta indica la residenza dei personaggi. Come può vedersi la dimora londinese di Jane Austen (la casa del fratello, in Henrietta Street) si trova a metà strada tra Darcy e i Gardiners.



«Mi sembra di averti sentito dire che hanno uno zio che fa l'avvocato a Meryton».

«Sì; e ne hanno un altro [Mr Gardiner], che vive dalle parti di Cheapside».

«Fantastico», disse sua sorella, e scoppiarono a ridere entrambe.

«Se anche avessero tanti zii da riempire tutta Cheapside, – esclamò Bingley, – la cosa non le renderebbe per nulla meno piacevoli».

«Ma non può non diminuire in modo assai considerevole la loro possibilità di sposare degli uomini che godano di considerazione in società», ribatté Darcy.

A queste parole, Bingley non rispose nulla...

JANE AUSTEN, *Orgoglio e pregiudizio*, 8.

Ora, queste figure hanno tutte una cosa in comune: non ci mostrano «Londra» – ma solo una sua piccola parte: il West End. Non è una città, questa, ma un quartiere: anzi, una *classe*. Viviamo in zone così diverse di Londra, dice Mrs Gardiner in *Orgoglio e pregiudizio*, riflettendo sulla natura paradossale di questa città, che ostacola l'incontro tra le diverse classi sociali, anziché incoraggiarlo,

«Viviamo in zone così diverse di Londra, tutte le nostre conoscenze sono così diverse, e, come sai, noi usciamo talmente poco che è davvero difficile che [Jane e Bingley] si incontrino, a meno che lui non venga a trovarla di proposito».

«E *questo* è del tutto impossibile; perché egli si trova ora sotto la tutela del suo amico, e Mr Darcy non gli permetterà di venire a trovare Jane in questa parte di Londra! Zia cara, ma cosa ti viene in mente? Può darsi che Mr Darcy abbia *sentito parlare* di Gracechurch Street, ma non gli basterebbe un mese di abluzioni, per mondarsi delle sue impurità».

Orgoglio e pregiudizio, 25

Londra come il West End, dunque: la zona «residenziale» della città, dove – a differenza che in Gracechurch Street – non si lavora, ma si «vive» soltanto. Romanzo dopo romanzo, si torna sempre nei medesimi luoghi: le piazze, grande trovata della speculazione fondiaria londinese (Grosvenor Square, Berkeley, Cavendish, Portman, St. James'...); i luoghi di incontro esclusivi (i negozi di Bond Street, i club di St. James', la sala da ballo *Almack's*, a Pall Mall, cui in questi anni venne persino intitolato un romanzo); i parchi (con una chiara preferenza per St. James', nobilitato dalla prossimità alla corona, e un certo fastidio per «l'altro parco», come Pelham chiama il più popolare Hyde Park). E infine, più importante di tutto, il confine: Regent Street: la splendida barriera neoclassica eretta tra il 1817 e il 1823, quasi a offrire un sostegno materiale alla topografia simbolica di questa letteratura.

Com'è che i «silver-fork novels» affrontano la complessità urbana, dunque? Semplice: la riducono. Invece delle sette classi intrecciate l'una con l'altra della carta di Booth, un nitido campo binario: ad ovest di Regent Street, una città; e a est, un'altra. Situazione perfettamente ordinata, e facilissima a leggersi (sembra il mondo di Propp). Ma è un ordine che non nasce «dalla» grande città, bensì *con-*

tro di essa: per rendere Londra leggibile, infatti, la si è amputata, con quella grande muraglia (simbolica) che la taglia a metà, da Regent's Park fin giù a Piccadilly. E più di un lettore deve essersi detto: il West End, benissimo. Ma il resto di Londra? Che cosa c'è, ad est di Regent Street?

Stando a Roy Porter, «Beau Brummel, una notte, fu scoperto con sua enorme mortificazione dalle parti dello Strand (si era perso, spiegò, e così era finito fin lì)»³. Anche in *Pelham* (fig. 37), lo Strand è più o meno il margine orientale della vicenda, passato il quale, come dire, il romanzo non «sa» più come è fatta Londra. Perché la prima cosa che accade, ad est di Regent Street, è che le strade – come nei sogni, direbbe forse Benjamin – non hanno più nome. A fronte del meticoloso snobismo con cui si soppesano gli indirizzi più o meno eleganti del West End, interi quartieri di Londra vengono qui trattati all'ingrosso, e confusi nel medesimo anonimato⁴: come nei pressi di Covent Garden, dove Pelham si trova «in viuzze tra le più squallide che io abbia mai avuto la ventura di contemplare» (*Pelham*, II. 13; si tenga presente che Jane Austen, quando era a Londra, stava appunto a due passi da Covent Garden: fig. 38). E poi, verso la fine del libro:

Sebbene l'inseguimento fosse cessato da tempo, continuai meccanicamente a correre, fin quando, stanco e sfiatato, fui costretto a fermarmi. Mi guardai attorno, ma non riconobbi nulla di familiare in quelle strade anguste e sudicie; perfino i loro nomi erano per me come parole in una lingua sconosciuta.

Pelham, III. 20

Una lingua sconosciuta. Si è varcato il confine, e il linguaggio se

³ R. Porter, *London. A Social History*, Harvard U. P., 1995, p. 99.

⁴ Su questo punto, narrazione e cartografia procedono di pari passo. Nelle carte di Londra del primo Ottocento la precisione del dettaglio diminuisce a vista d'occhio non appena ci si allontana dal West End: le piante di Bowles (1823), Wyld (1825), e Fraser (1830), per esempio, concordano tutte sul numero di strade che sboccano in Grosvenor Square, o che incrociano Brook Street – ma sono invece in totale disaccordo su quelle che finiscono in Smithfield (13, 9, 10), o sui vicoli che circondano Saffron Hill (che in Bowles sono un terzo meno che negli altri), o sugli sbocchi al fiume tra Blackfriars' e Southwark Bridge (9, 12, 16).

ne è subito accorto. La geometria di Mayfair è diventata «un labirinto di vicoli», e Pelham si perde⁵, e fa una cosa che un dandy non dovrebbe mai fare: corre⁶. Dettaglio minore, ma che ribadisce le conclusioni del precedente capitolo: spazi diversi non sono solo paesaggi diversi (anche se sono certo *anche* quello, come ben dimostrano le descrizioni di *Pelham*): non sono solo paesaggi, bensì *matrici narrative* diverse. Ogni spazio determina i suoi episodi specifici, il suo intreccio – il suo genere letterario. Ad ovest di Regent Street, i «silver-fork novels»; e ad est, nella City...

Nella City, non «City novels», ma «Newgate novels» (Newgate, la grande prigione posta al centro di Londra). Storie di delitti, di delinquenti, come *Oliver Twist*: dove la metafora del labirinto, così tipica dell'episodio criminale di *Pelham*, torna a squillare ogni qual volta ci si avvicini alle classi pericolose di Fagin e compagni. Logico, dunque, che la carta di *Oliver Twist* sia l'immagine a specchio di quella di *Pelham*: diversi luoghi nella parte orientale della città, e solo un paio a nord e nel West End (le forze del bene; Mr Brownlow, i Maylie: figura 39).

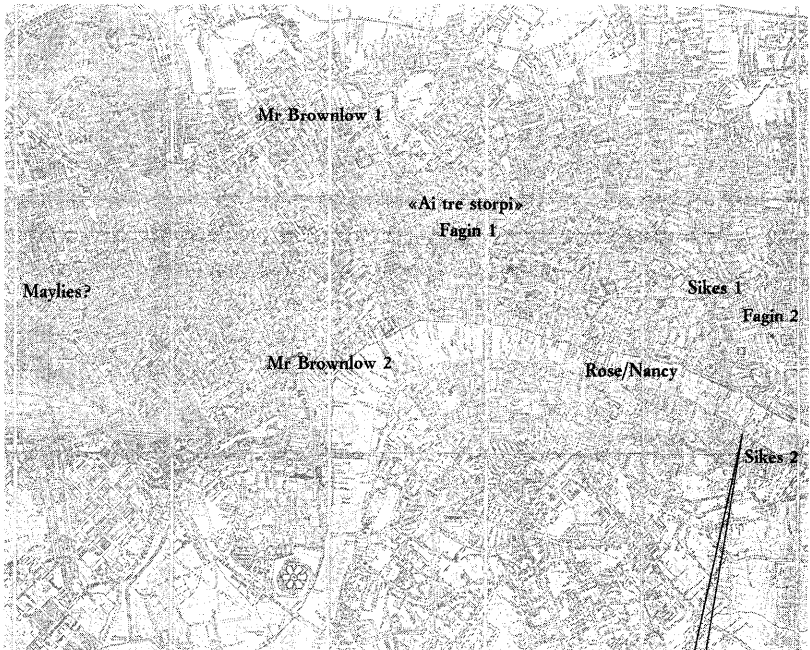
Mezza Londra nei «silver-fork novels», insomma, e l'altra mezza nei «Newgate novels». Ma le due metà non formano più un tutto. Possono al massimo sfiorarsi in segreto, come Nancy e Rose, a mezzanotte, sulla terra di nessuno di London Bridge; ma è un attimo (e Nancy lo pagherà con la morte). Se un romanzo guarda a una parte di Londra, l'altra praticamente scompare, e diventa egualmente impossibile rappresentare quel che potrebbe unirle: il movimento tra l'una e l'altra, il passaggio della frontiera urbana. Quando Oliver e Sikes partono per la loro impresa notturna, i loro movimenti sono

⁵ «Nelle città odierne, perdersi completamente è un'esperienza assai rara [...] ma il senso di angoscia e financo terrore che l'accompagna dimostra quanto sia stretto il legame tra l'orientamento e le sensazioni di equilibrio e benessere. Ben al di là della mera incertezza geografica, la parola "perso" allude a una vera e propria catastrofe» (Lynch, *The Image of the City* cit., p. 4).

⁶ «Mr Aberton stava correndo per la rue St.-Honoré l'altro giorno...»

«Correndo! gridai, proprio come la gente comune, chi mai ci ha visto *correre*, a te o a me?» (*Pelham*, I. 20).

Figura 39. *Oliver Twist*.



I numeri indicano le diverse abitazioni dei personaggi

Verso quella parte del Tamigi dove si affaccia la chiesa di Rotherhithe, dove gli edifici lungo le rive sono più sporchi che mai, e i navigli dentro l'acqua più neri per via del carbone e del fumo di case appiccate l'una all'altra coi loro tetti bassi, c'è il più sporco, il più strano, il più incredibile dei molti luoghi che sono nascosti qua e là per Londra, ignoti in tutto, persino nel nome, alla gran massa dei suoi abitanti. Per raggiungere questo posto, il visitatore deve penetrare in un labirinto di viuzze strette e fangose, in cui si affolla la parte più rozza e più povera dei lavoratori del fiume...

CHARLES DICKENS, *Oliver Twist*, 50.

seguiti da Dickens con grande precisione – fino a Holborn⁷. Arrivati a quel punto, il romanzo fa un salto di parecchi chilometri, e ricomincia ad ovest di Hyde Park. Strano, visto quel che Dickens avrebbe potuto fare con quei due nel West End. E invece, niente; e niente anche dopo, quando Nancy sembra volare (e di notte, quasi a nascondere la scena) da Whitechapel fino a Hyde Park; o in *Pelham*, dove il protagonista passa di colpo dai labirinti criminali a Piccadilly e a Whitehall (*Pelham*, II. 14, III. 20). Persino Austen rispetta il tabù urbano: Darcy e i Gardiners (che vivono, abbiamo visto, ai poli opposti della città) si incontrano, si piacciono, e diventano persino amici: ma nella campagna del Derbyshire. A Londra, non si vedono mai.

Due mezze Londra, senza rapporti tra loro. Fino a un altro, molto più grande romanzo di Dickens, dove una lunga corsa in carrozza conduce due giovani avvocati – Mortimer Lightwood e Eugene Wrayburn – da una sfarzosa cena nel West End fin dentro la notte dei Docks⁸. È la grande scommessa di Dickens: unire quelle due mezze città. E la sua grande scoperta: perché una volta ricongiunte le due metà, il risultato è *più* della somma delle singole parti. Una Londra più piena; più complessa. Come del resto era già da tempo l'altra capitale del romanzo ottocentesco.

3. «Un mosaico di piccoli mondi».

Parigi. La Parigi di Balzac, innanzitutto. La figura 40 riproduce la «pianta demografica» della *Comédie humaine* costruita negli anni Trenta da Norah Stevenson, mentre la figura 41 mostra gli spazi che

⁷ «Dopo aver girato per Sun Street e Crown Street, e attraversato Finsbury Square, Mr Sikes si diresse verso il Barbican, passando per Chiswell Street; di là prese per Long Lane, e poi per Smithfield...» (*Oliver Twist*, 21).

⁸ «Le ruote giravano e giravano, giù verso il Monument, e la Torre, e i Docks; giù per Ratcliffe, e Rotherhithe; fin dove sembrava che dai quartieri alti si fosse depositata a mucchi la feccia dell'umanità, come tanta spazzatura morale che aspettasse solo che il proprio peso la spingesse oltre la riva, a sprofondare nel fiume [...] “Questo posto è maledettamente fuori mano”, disse Mortimer, scivolando sulle pietre e i rifiuti della riva...» (*Il nostro comune amico*, 3).

vengono attivati nelle *Illusioni perdute*, il secondo romanzo della trilogia di Vautrin. Seguendo Lucien de Rubempré, il romanzo si apre nel West End parigino (da cui Lucien è immediatamente espulso), e si sposta poi in un secondo spazio omogeneo, che ne costituisce l'inizio effettivo: il mondo del «Cenacolo», dei giovani intellettuali, nel Quartiere Latino. Viene poi l'editoria, intorno alla Cité e al Palais Royal; e il teatro, più lontano, sui boulevard. E infine, lo spazio del giornalismo, che è il più fluido di tutti, disseminato un po' dappertutto: come è giusto che sia, perché il giornalismo rappresenta qui la mobilità – spaziale, mentale, sociale. Sotto il suo segno, Lucien tenta anzi di completare il suo lungo giro, e rientrare nel chiuso mondo dell'aristocrazia; ma fallisce, e la sua parabola si ferma al «Frascati»: la casa da gioco che si ergeva, emblematicamente, al confine tra i due universi sociali.

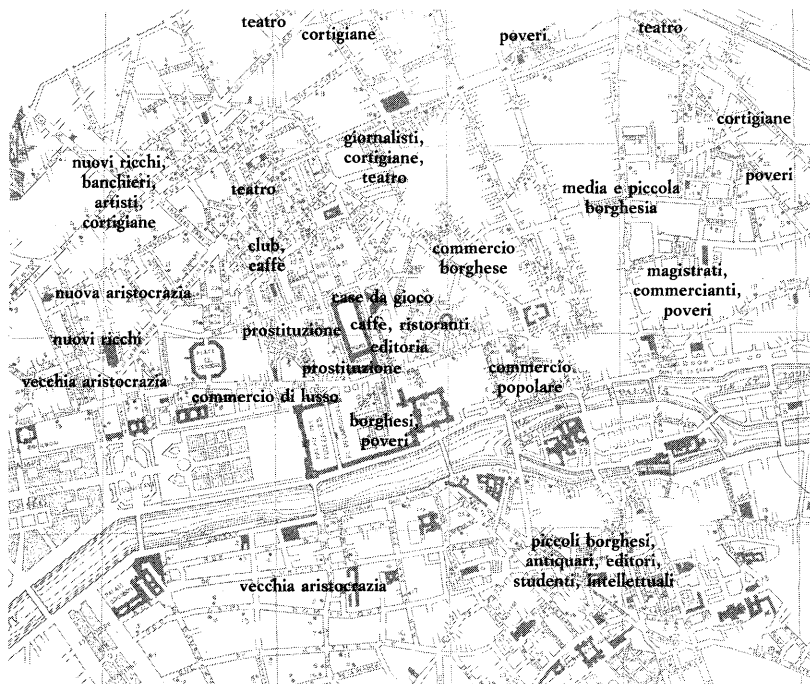
Rispetto alle mezze città del romanzo inglese, qui tutto è cambiato. La Parigi delle *Illusioni perdute* ha non due, ma cinque o sei spazi, i cui confini vengono attraversati in un senso e nell'altro alla luce del giorno. È la città plurale di Robert Park: un mosaico di mondi, davvero, dove la divisione sociale del lavoro si è come scolpita sulla superficie urbana: il commercio vicino alle Halles, i divertimenti lungo la cerchia dei boulevard, l'editoria intorno alla Cité, lo studio alla Sorbona... Ma il movimento tra questi spazi, per parte sua, è forse meno ovvio di quel che a Park non appaia. Richard Sennett:

Per la scuola di sociologia urbana di Chicago, il movimento da zona a zona, da scena a scena, costituiva l'essenza dell'esperienza urbana [...] Nell'Ottocento, però, tale esperienza non era alla portata di tutti, ma aveva un carattere di classe. Via via che la struttura economica del *quartier* diventava più omogenea, a spostarsi da una zona all'altra erano i ricchi, che avevano interessi o legami sufficientemente vari da condurli in punti diversi della città [...] Si creò così un'affinità tra un certo tratto cosmopolita, e l'appartenenza alla classe borghese. Per converso, l'immobilità venne a identificarsi con le classi lavoratrici⁹.

⁹ R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Knopf, New York 1977, pp. 136-37.

Figura 40. Demografia della Parigi di Balzac secondo Norah Stevenson.

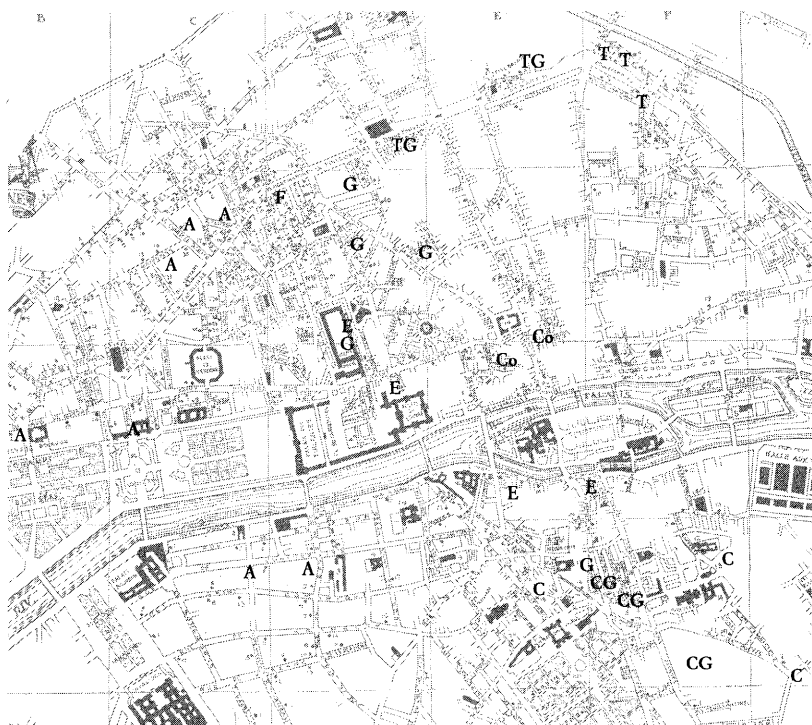
Stevenson ha anche compilato una carta dei luoghi principali della *Comédie humaine*, in cui l'area più affollata (negozi, teatri, caffè) risulta essere il triangolo formato da rue des Petits-Champs, boulevard des Capucines-boulevard des Italiens, e rue Montmartre. Altre concentrazioni sono nel faubourg Saint-Germain (vecchia aristocrazia), nella Chaussée d'Antin (alta finanza), le Halles e il Temple (mondo del commercio), e il Quartiere Latino (studenti). Scarsissime le presenze nei quartieri operai e nella Cité.



Balzac ha assicurato la costituzione mitica del suo mondo attraverso i determinati contorni topografici di esso. Il terreno della sua mitologia è Parigi. Parigi con i suoi due o tre grandi banchieri (Nucingen, du Tillet), Parigi col grande medico Horace Bianchon, l'imprenditore Cesar Birotteau, le sue quattro o cinque cocotte, l'usuraio Gobseck, i gruppetti di avvocati e militari. Ma ciò che più conta è che le figure di questa cerchia facciano la loro comparsa sempre nelle stesse strade, negli stessi angoli, negli stessi bugigattoli. Ciò significa che la topografia delinea i contorni di questo, come di ogni altro, spazio mitico della tradizione e che può addirittura diventarne la chiave.

WALTER BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo*.

Figura 41. Collocazione dei gruppi sociali presenti nelle *Illusioni perse*.



- A Aristocrazia: capitolo 1
- C Cenacolo, studenti: capp. 2, 4-6, 8-9, 20
- Co Commercio
- E Editoria: capp. 3, 10-13
- F Casa da gioco Frascati
- G Giornalismo: capp. 7, 17, 21-30
- T Teatro: capp. 14-16, 18-19

I processi di separazione creano distanze morali che trasformano la città in un mosaico di piccoli mondi che si toccano ma non si compenetrano. Ciò consente agli individui di passare rapidamente e facilmente da un ambiente morale all'altro, e incoraggia l'affascinante ma pericoloso esperimento di vivere allo stesso tempo in mondi diversi contigui e tuttavia fortemente separati. Tutto questo tende a conferire alla vita cittadina un carattere superficiale e casuale, a complicare le relazioni sociali e a produrre nuovi e divergenti tipi di individui. Nello stesso tempo, ciò introduce un elemento casuale e avventuroso che si aggiunge allo stimolo della vita cittadina, conferendole una particolare attrattiva per le energie giovani e fresche.

ROBERT E. PARK, *La città: indicazioni per lo studio del comportamento umano nell'ambiente urbano*.

Una città dove il movimento non è affatto scontato: i romanzi di Zola ne saranno l'immagine più potente – inesorabile, anzi. È il *milieu* naturalista della figura 42: lo spazio greve, estenuante, che ti prende alla gola e non ti lascia più andare; lo spazio assassino della Alexanderplatz di Döblin. E in parte, questo è già vero nelle *Illusioni perdute*, dove la vita di Lucien, per il primo terzo dell'opera, non è tanto un'esperienza di movimento, quanto invece di movimento *frustrato*: cacciato dal faubourg Saint-Honoré, preso in giro dagli editori, respinto dai giornalisti, deriso sugli Champs-Élysées... E quanto poi al Quartiere Latino, è un vero tormento, per questo ragazzo sensuale e ambizioso, cui la cella della Conciergerie ricorderà appunto «la sua prima stanza a Parigi, nella rue de Cluny»: case fredde, cibo cattivo, vestiti vecchi, niente donne, niente soldi...

Ma bastano un paio di articoli fortunati, e Parigi cambia di colpo. Nel giorno felice della figura 43, Lucien si sveglia ancora nel Quartiere Latino; ma ne esce di mattina presto, e non vi fa più ritorno. In poche ore, egli ri-attraversa tutti gli spazi sociali che lo avevano respinto, sfoggiando di fronte a loro il suo recente successo. È proprio la città di Park: «passare rapidamente da un ambiente morale all'altro; vivere in mondi diversi, contigui, e tuttavia fortemente sepa-

Figura 42. La Parigi di Zola.

I romanzi parigini di Zola sono di norma limitati a spazi ristretti, i cui confini vengono varcati solo in circostanze eccezionali (il matrimonio nell'*Assommoir*, il colloquio di Lisa al Palais de Justice nel *Ventre di Parigi*), o a rischio della vita (Nanà, al Grand-Hôtel; la sparatoria sul boulevard Montmartre nel *Ventre di Parigi*; Coupeau, nell'*Assommoir*, che viene ripescato dalla Senna al Pont-Neuf, e muore all'ospedale Sainte-Anne, nei pressi di Montparnasse). Questa immobilità si incrina solo in *Nanà*, che del resto non si svolge in uno spazio sociale omogeneo, ma all'intersezione tra alta società, prostituzione, e teatro. (La casa di Nanà nella rue de Villiers resta comunque al di fuori di questa pianta, a una certa distanza dalla zona alto-borghese della Chaussée d'Antin). Nanà, tra l'altro, era già stata la protagonista delle principali trasgressioni spaziali dell'*Assommoir*, prima intorno a rue du Caire, e poi sui boulevard. L'assenza di mobilità urbana ha il suo doppio nei frequentissimi spostamenti a lunga distanza degli esseri umani e delle cose. Il claustrofobico grande magazzino del *Paradiso delle signore*, ad esempio, deve il suo trionfo alle merci importate da una dozzina di paesi europei e asiatici, mentre la Banque Universelle dell'*Argent* specula a largo raggio nel Mediterraneo e in Medio Oriente. Lo scenario internazionale è assai rilevante in *Nanà* (la quale si reca di persona in Egitto e in Russia), e prende una forma sinistra nel *Ventre di Parigi*, con l'esilio di Florent in Cayenna.

A *L'assommoir*

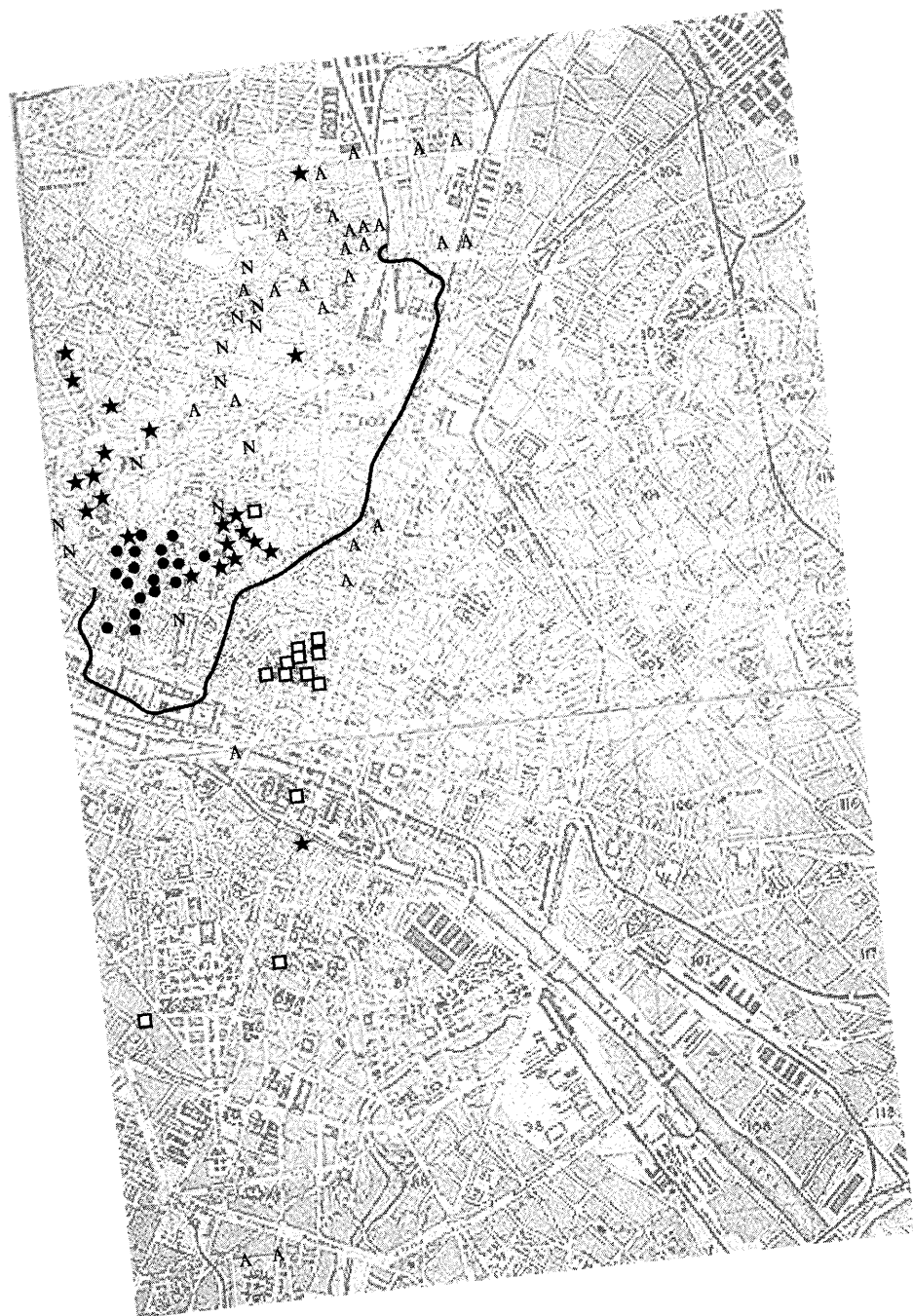
★ *L'argent*

● *Il paradiso delle signore*

N *Nanà*

□ *Il ventre di Parigi*

— *Il giorno del matrimonio (L'assommoir)*

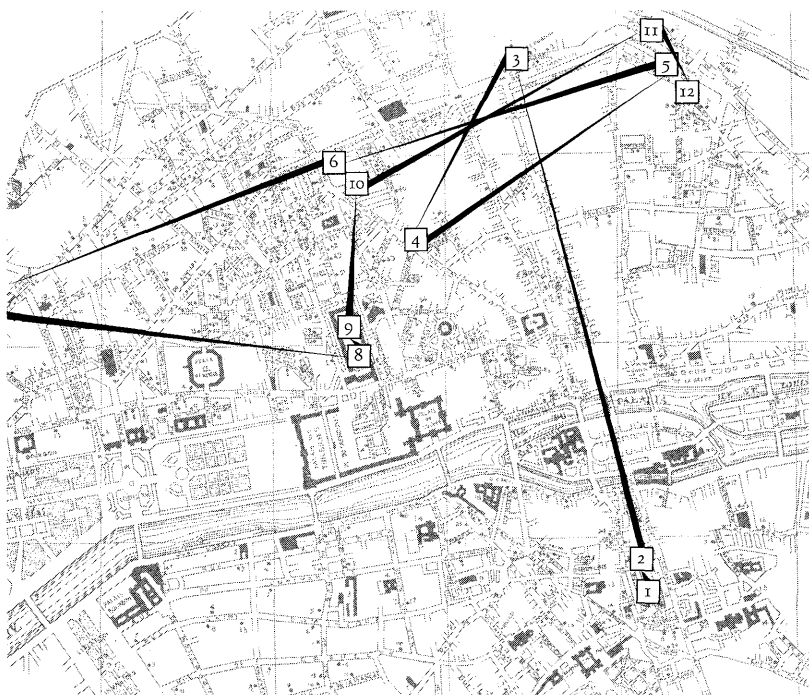


rati»¹⁰. «Affascinante, ma pericoloso esperimento», aveva aggiunto Park. Affascinante, non c'è dubbio, nel giorno del trionfo; ma pericoloso, e anzi peggio, nella «settimana fatale» che spesso lo segue, e

¹⁰ R. Park, *La città: indicazioni per lo studio del comportamento umano nell'ambiente urbano*, in R. Park, E. Burgess e R. McKenzie, *La città*, 1925, trad. it. Comunità, Milano 1979, pp. 38-39.

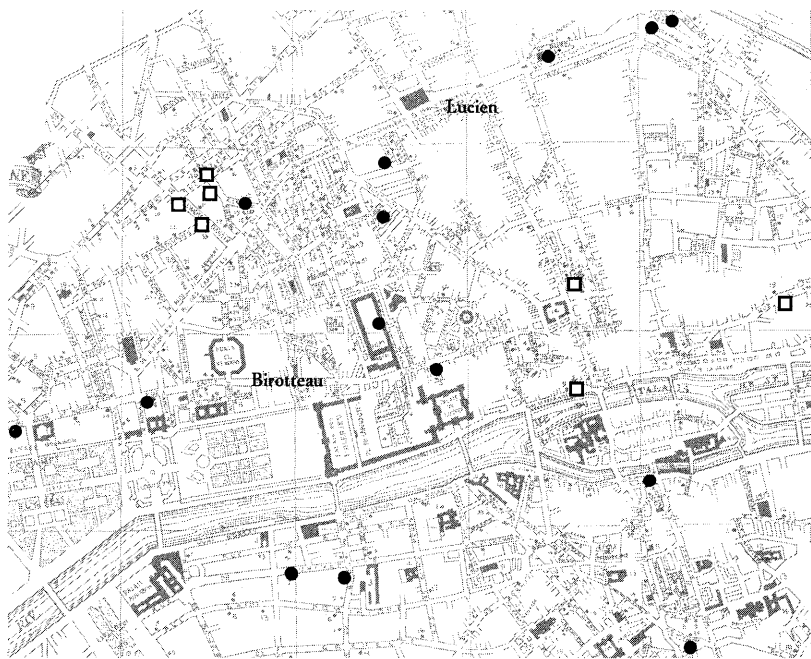
Figura 43. Lucien de Rubempré: il giorno del successo (capitoli 21-25).

La giornata di Lucien inizia nel suo appartamento da studente di rue de Cluny (1), da dove egli si reca a casa di Lousteau (2), e poi di Florine (3). Di lì, Lucien e Lousteau vanno da Felicien Vernou (4), e poi da Coralie (5). Inizia qui la parte «pubblica» della giornata di Lucien, che, accompagnato da Coralie, passa in redazione (6), poi va al Bois de Boulogne (7: non incluso nella carta), e infine al ristorante Very (8), al Palais Royal. Lasciata Coralie, Lucien incontra alcuni scrittori ed editori alle Galeries de bois, che si trovano anch'esse nel Palais Royal (9), e ritrova Lousteau, con cui ritorna al giornale (10), e si reca poi in diversi teatri sui boulevard (11, 12). Ad eccezione delle primissime ore del mattino, Lucien non è mai da solo nel corso di questa lunga giornata. Viene da pensare a Raskolnikov, con le sue interminabili passeggiate solitarie da un capo all'altro di Pietroburgo.



ne fornisce una sorta di copia perversa: perché al pari del successo, la rovina urbana è anch'essa un evento complesso, che emerge dalla cooperazione di agenti diversi e indipendenti fra loro. Nella figura 44, ad esempio, i grandi banchieri della Chaussée d'Antin, che negano a Cesar Birotteau il prestito che lo potrebbe salvare, non hanno alcun rap-

Figura 44. La settimana fatale.



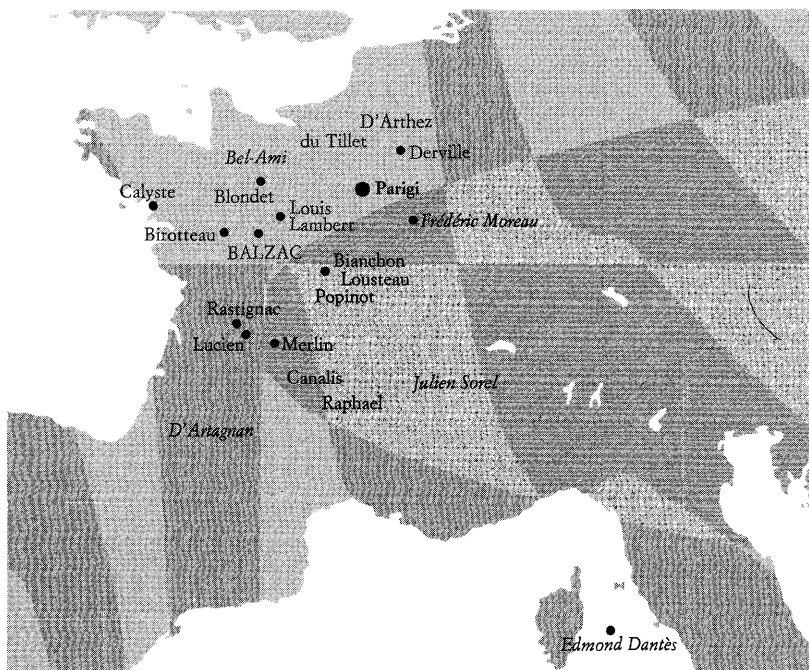
- Nemici di Lucien
- Nemici di Birotteau

Nella vita di tutti gli uomini ambiziosi [...] giunge sempre un momento crudele, allorché questa o quella forza li mette duramente alla prova. Ad un tratto, ogni cosa va a rovescio, tutte le fila si spezzano o si ingarbugliano, e la sventura sembra in agguato ovunque si guardi. Quando un uomo perde la testa nel mezzo di questo caos, egli è perduto [...] Per ogni uomo che non sia nato ricco giunge dunque quella che potremmo chiamare la sua settimana fatale. Per Napoleone, fu la settimana della ritirata da Mosca. Quel momento crudele era giunto per Lucien...

porto col suo padrone di casa, rintanato «come un ragno» nella Cour Batave, o con la venditrice all'ingrosso di nocchie di rue Perret-Gasselin e il tappezziere del faubourg Saint-Antoine che gli creano le prime difficoltà; in realtà, essi ignorano gli uni l'esistenza degli altri. Ma non importa, in una sinistra parodia della smithiana mano invisibile

Figura 45. Parvenir!

Il tragitto dalla provincia a Parigi nel romanzo ottocentesco.



In tondo Personaggi della *Comédie humaine*

In corsivo Personaggi di altri romanzi

Parigi è un luogo di incontro, che rigurgita di talento, e attira tutti i giovani risoluti che nascono in terra francese. Non hanno un tetto che gli copra la testa, ma sono capaci di tutto, e decisi a fare la propria fortuna. A suo tempo, il vostro umile servitore fu uno di questi giovani, e ne ha ben conosciuti degli altri!

HONORÉ DE BALZAC, *La cugina Bette*.

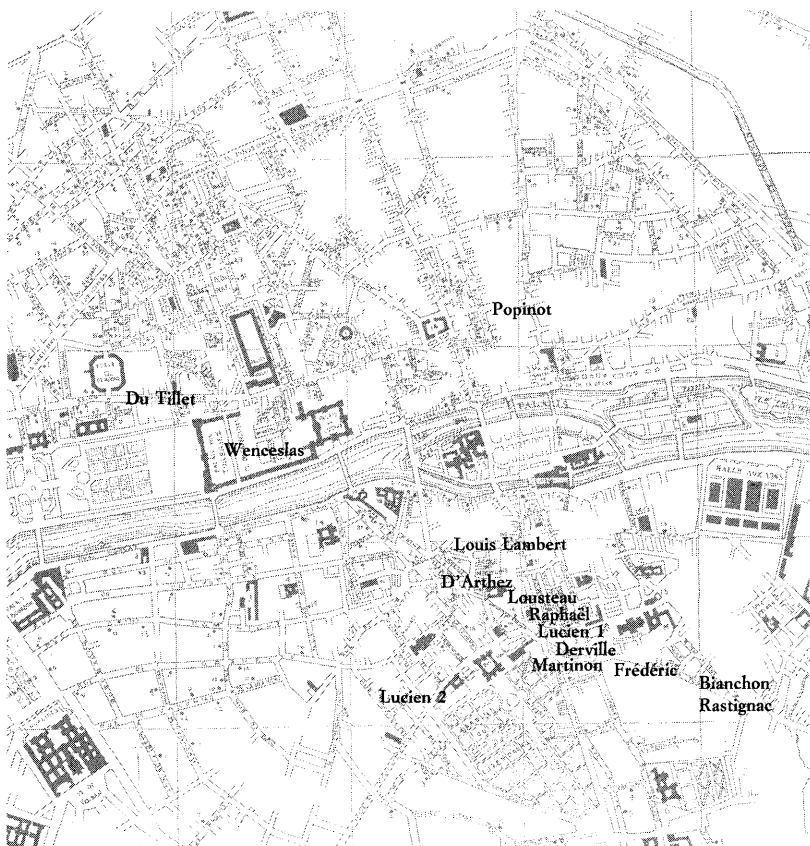
questi «mondi contigui, e tuttavia separati» cooperano tutti al medesimo fine, ammazzando – senza volerlo; anzi, *senza nemmeno saperlo* – Birotteau e Coralie. È il mercato di Balzac: individui autonomi, scopi egoistici, calcoli razionali – e cadaveri.

Un passo indietro, e ancora qualche parola sul Quartiere Latino. Prodotto precoce della divisione urbana del lavoro, questo spazio dell'alta cultura, creato nel medioevo e perpetuatosi attraverso i secoli, è anche, e nel romanzo dell'Ottocento soprattutto, *il mondo della gioventù*: che converge da ogni parte di Francia verso questo miglio quadrato, «decisa a fare la propria fortuna» (fig. 45). O meglio, vi converge – per poi volerne uscire al più presto. Si prendano le figure 46a-46b: i giovani della *Comédie* sono tutti lì, in quelle quattro strade attorno alla Sorbona: ma le donne che essi desiderano sono invece tutte altrove – nel faubourg Saint-Germain e Saint-Honoré, nella Chaussée d'Antin, nel *demi-monde* dei boulevard. Lontane. È la matrice elementare del racconto balzachiano (e in verità di ogni racconto): due poli in tensione, e una corrente narrativa che si scarica – *parvenir!* – da un estremo all'altro. E il magnetismo di questo desiderio «orienta» come una bussola la città di Parigi, disponendola lungo l'asse riconosciuto a suo tempo da Pierre Bourdieu: dalla *rive gauche*, a sud, verso «l'alveare pieno di miele» a nord-ovest. Il desiderio giovanile rende Parigi *leggibile*, insomma: selezionando dal suo complicato sistema un chiaro punto di partenza, e uno d'arrivo.

E nel lungo intervallo tra i due, un'altra tipica esperienza urbana prende forma tra i due poli di Parigi: la fantasticheria. Grandi progetti per il futuro, sogni erotici a occhi aperti, nuove immagini di sé, momenti di disperazione profonda... E tutto questo, sempre *nello stesso spazio*, esattamente a metà strada tra il mondo della gioventù e quello del desiderio (fig. 46c). È lo spazio pubblico delle Tuileries e degli Champs Élysées, fatto di sguardi obliqui e di fuggevoli incontri; in modo ancor più icastico, è la terra di nessuno dei ponti lanciati sul vuoto, tra le due sponde della Senna. È qui, in un magazzino del Quai Voltaire, che Raphaël du Valentin riceve l'oggetto magico della gran fiaba balzachiana («Desidera, e i tuoi desideri saranno esauditi»: *La pelle di zigrino*); è sul lungosenna che prendono casa, nella

Figura 46a. L'arrivo a Parigi.

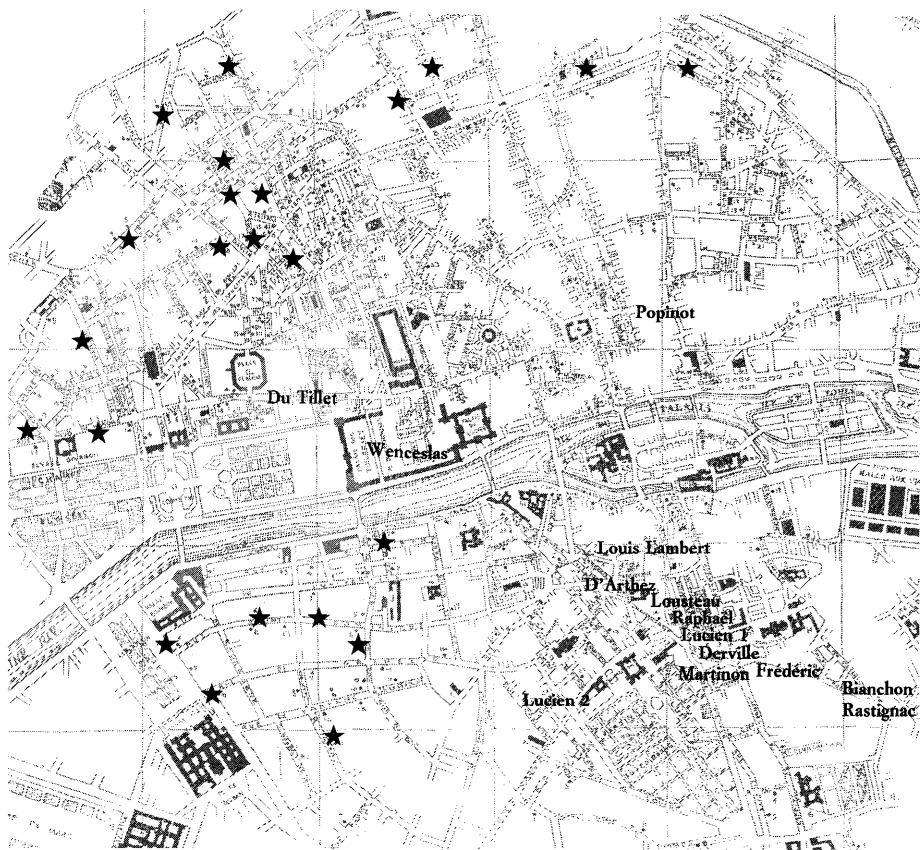
La carta comprende diversi romanzi della *Comédie humaine*, e un paio di personaggi dell'*Educazione sentimentale*. (Lucien 1 si riferisce a *Illusioni perdute*, Lucien 2 a *Splendori e miserie delle cortigiane*). Con un colpo di genio, il più ambizioso degli eroi balzachiani – Rastignac – viene inizialmente collocato nel «quartiere più triste di Parigi», lontanissimo dal mondo del successo sociale.



Durante i suoi primi giorni all'Hôtel de Cluny [...] Lucien si gettò nel lavoro con quell'ardore iniziale che viene così spesso vanificato dalle difficoltà e dalle distrazioni che Parigi offre a ogni esistenza, la più lussuosa come la più misera. Per superare tali ostacoli, c'è bisogno dell'energia feroce del vero talento, o della volontà spietata dell'ambizione.

HONORÉ DE BALZAC, *Illusioni perdute* II. 2.

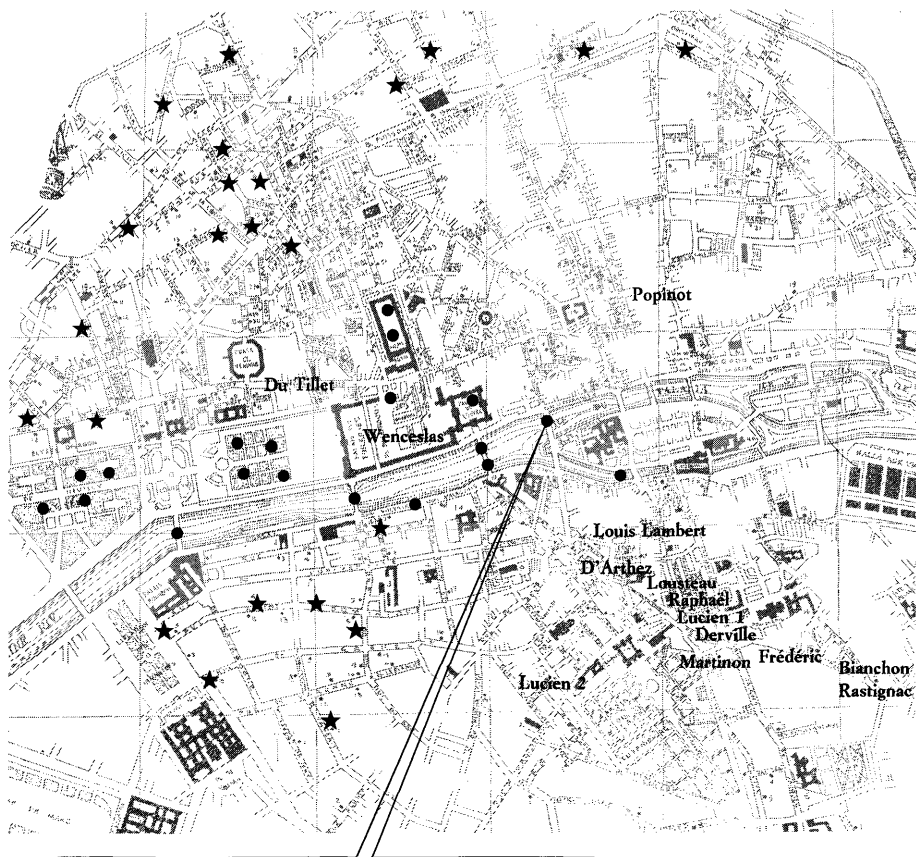
Figura 46b. «Quel mondo pieno di fascino».



★ Oggetti di desiderio

Rimasto solo, Rastignac raggiunse la parte più elevata del cimitero, e vide Parigi distesa sotto di sé lungo le rive sinuose della Senna. Qua e là, delle luci cominciavano ad accendersi. Il suo sguardo si fissò avidamente su quello spazio che si trova tra la colonna di Place Vendôme e la cupola degli Invalides: lì era quel mondo pieno di fascino che egli aveva voluto conquistare. Guardò quell'alveare ronzante con uno sguardo che ne presagiva la spoliazione, come se già sentisse sulle sue labbra la dolcezza di quel miele, e disse con atto di sfida: «A noi due, adesso!» E come primo atto della sua sfida alla società, Rastignac si recò a cena da Madame de Nucingen.

Figura 46c. Sogni ad occhi aperti.



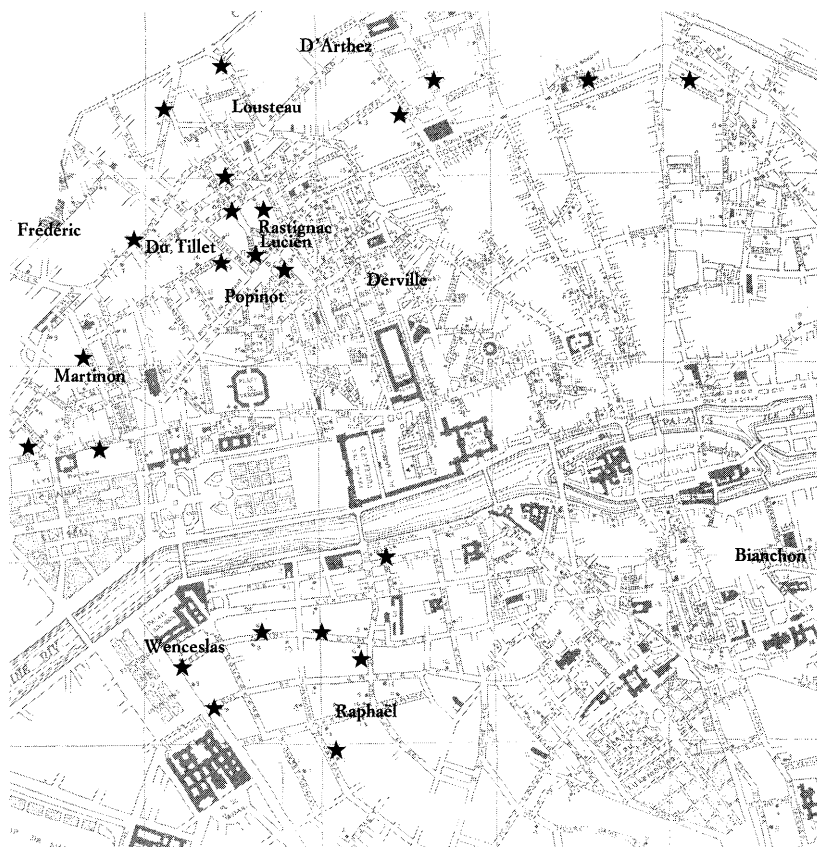
Frédéric s'era fermato in mezzo al Pont-Neuf, e, a testa scoperta, respirava a pieni polmoni. Intanto, sentiva salire dal fondo della sua anima un che di inesauribile, una corrente di dolcezza che lo stordiva, come il moto delle onde sotto i suoi occhi. L'orologio di una chiesa batté l'ora, lentamente, come se una voce lo avesse chiamato. Allora fu preso da uno di quei tremiti dell'anima nei quali vi pare di essere condotti in un mondo superiore. Un dono straordinario, di cui non sapeva l'oggetto, gli era stato conferito. Si chiese, seriamente, se sarebbe divenuto un grande pittore o un grande poeta...

GUSTAVE FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*.

★ Oggetti di desiderio

● Fantasticherie

Figura 46d. Fine.



Alla base dell'organizzazione interna degli elementi del testo c'è, come regola, un principio di opposizione semantica binaria [che ha] quasi sempre una realizzazione spaziale [...] Dopo aver superato il limite, il protagonista entra in un «anticampo» semantico posto in relazione con quello iniziale. Affinché il movimento si fermi, il protagonista deve fondersi con esso, trasformarsi da personaggio mobile in immobile. Se ciò non avviene, l'intreccio non si esaurisce e l'azione continua.

loro marcia d'avvicinamento al gran mondo, Lucien e Frédéric; ed è dall'alto del suo balcone sul fiume che l'eroe di Flaubert taglia Parigi con lo sguardo, fino a toccare la casa del suo impossibile amore:

I suoi occhi, lasciando a sinistra il ponte di pietra di Notre-Dame e i tre ponti sospesi, si dirigevano sempre verso il Quai aux Ormes [...] La tour Saint-Jacques, l'Hôtel de Ville, Saint-Gervais, Saint-Louis, Saint-Paul si alzavano lí di faccia, tra una confusione di tetti, e il genio della libertà sulla colonna della Bastiglia splendeva a oriente come una gran stella d'oro, mentre all'altra estremità la cupola delle Tuileries tagliava sul cielo la sua pesante massa azzurra. Era là dietro, da quella parte, che doveva trovarsi la casa della signora Arnoux.

L'educazione sentimentale, I, 5

Una Parigi orientata dal desiderio, e tenuta insieme dalla *rêverie* (fin quando l'eroe «arriva», e la tensione vien meno: figura 46d). Spazi diversi producono storie diverse, dicevo alla fine del capitolo precedente; e adesso vediamo il completamento di quella tesi: *senza un certo tipo di spazio, un certo tipo di storia diviene semplicemente impossibile*. Senza il Quartiere Latino, voglio dire, e la tensione che esiste tra esso e la città di Parigi, non avremmo il miracolo del romanzo di formazione francese, né quell'idea di gioventù – affamata, sognatrice, ambiziosa – che esso ha inventato per la cultura moderna. Penso alle tradizioni rivali, in Germania, in Inghilterra, in Russia; tutte grandi letterature, sicuro, però nessuna possiede un equivalente simbolico della *rive gauche* – e così, nessuna riesce a eguagliare l'intensità di Parigi. Penso soprattutto alla Londra di David Copperfield, o Pip, o Pendennis: tutti subito imprigionati nel plumbeo universo degli *Inns of Court*, sí che la città non diventa mai per loro un luogo di desiderio¹¹. Chi non conosce la riva sinistra della Senna tra la rue Saint-Jacques e la rue des Saints-Pères non conosce la vita, scrive Balzac in *Papà Goriot*, e ha ragione. Quanto ha perduto la cultura inglese, a non avere un Quartiere Latino?

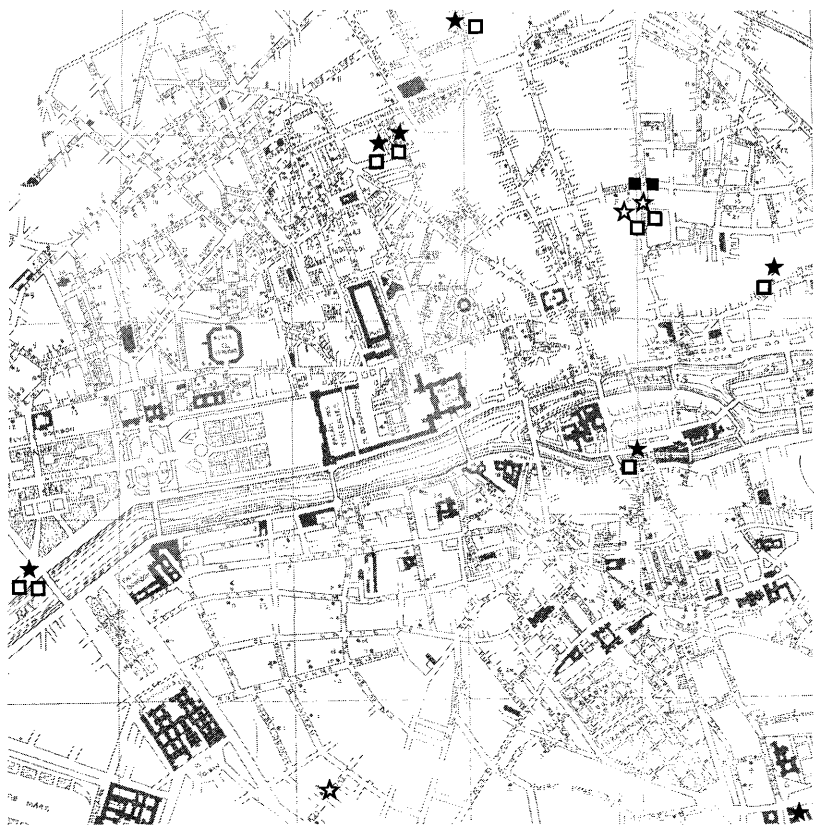
¹¹ Quando Lucien arriva a Parigi, nelle *Illusioni perdute*, va subito a passeggio sui boulevard e alle Tuileries, dove scopre «lo splendore dei negozi, l'imponenza degli edifici, l'andirivieni delle carrozze, il contrasto perenne tra il lusso estremo e l'estrema miseria [...] giovani dall'aria felice e leggera [...] donne vestite divinamente e di divina bellezza». Per contro, quando Pip arriva a Londra in *Grandi speranze*, la sua prima passeggiata tocca il mercato di Smithfield («quel luogo vergognoso, tutto insozzato di sporcizia e grasso e sangue e schiuma»), Saint Paul, e infine la prigione di Newgate, dove vede una folla di ubriachi, la forca, il palo delle frustate, e «la Debtors' Door, da cui escono i condannati il giorno dell'impiccagione». Per forza che poi Pip si ammala.

4. *Paura a Parigi.*

La Parigi di Balzac. E quella di Sue, e di quel titolo geniale, *I misteri di Parigi*. Ma poi, nel tracciare la geografia del romanzo, si è colpiti da come sia quasi disabitata questa Parigi: niente Quartiere Latino, niente commercio, niente teatro, niente demi-monde, niente banchieri... (fig. 47). I due grandi avversari – il principe Rudolphe di Gerolstein e la contessa Sarah MacGregor – non sono neanche francesi: convergono su Parigi, come James Bond e la Spectre, per giocarvi la loro partita, ma potrebbero essere a Londra, o a Madrid, e non cambierebbe gran che; abitano persino un po' fuori (la perfida Sarah, nella via in cui aveva vissuto per dieci anni Balzac...) Ha proprio ragione Marx: più che un conflitto tra forze sociali, questa è una guerra tra opposti principi morali, che si ripete tal quale – sempre i giusti contro i malvagi; sempre prima sconfitti, e poi vittoriosi – a ogni nuova battaglia: nella dimora patrizia sugli Champs Élysées come nel caseggiato popolare del faubourg Saint-Antoine; nella tana borghese di rue Sentier come nel sottobosco criminale della Cité.

Sullo sfondo di questo *paysage moralisé*, che ha preso il posto della città di classi della *Comédie*, si staglia l'altra grande trovata di Sue: la connessione tra l'intreccio urbano e il «romanzo familiare» di Fleur-de-Marie. Affinché l'identità della ragazza venga infine scoperta, devono infatti essere posti in contatto tra loro lo spazio della Cité (al centro di Parigi; dove Rudolphe la «salva» nella prima scena del romanzo), rue Cassini (a sud; dove la Chouette ne rivela l'identità a Sarah MacGregor, che è peraltro sua madre), rue du Temple (a est; dove Madame Pipelet rivela a Rudolphe la presenza di Fleur-de-Marie a Saint-Lazare, che è per parte sua al di là dei boulevard), rue Sentier (a nord; lo studio del notaio Ferrand, che la vendette, bambina, nell'antefatto del romanzo), e rue Plumet (a sud-ovest, nel faubourg Saint-Germain: la casa del padre, dove ha finalmente luogo l'agnizione tra Rudolphe e Fleur-de-Marie). Parigi appare così come una sorta di gigantesco puzzle, i cui quattro punti cardinali assu-mono un senso unitario solo alla luce di un destino individuale: una «umanizzazione», alla lettera, della grande città, che

Figura 47. I misteri di Parigi.



- ☆ Forze del bene
- ★ Forze del male
- Offensive delle forze del bene
- Offensive delle forze del male

«Gli angeli usciranno e separeranno i cattivi dai giusti» (Matteo 13. 49) [...] Rodolfo trasforma se stesso in uno di questi angeli. Egli se ne va per il mondo per separare i cattivi dai giusti, per punire i cattivi, per ricompensare i buoni. La rappresentazione del bene e del male si è così impressa nel suo debole cervello che egli crede nel satana in carne ed ossa e vuole prendere vivo il diavolo come un tempo il prof. Sack di Bonn. Da un altro lato, egli cerca invece di copiare in piccolo l'opposizione del diavolo, Dio. Egli ama «jouer un peu le rôle de la providence». Come, nella realtà, tutte le distinzioni si fondono sempre più nella distinzione tra povero e ricco, così, nell'idea, tutte le distinzioni aristocratiche si risolvono nell'opposizione del bene e del male. Questa distinzione è l'ultima forma che l'aristocratico dà ai suoi pregiudizi.

KARL MARX, *La sacra famiglia*.

ritornerà nei romanzi londinesi di Dickens, e di cui a suo tempo ripareremo.

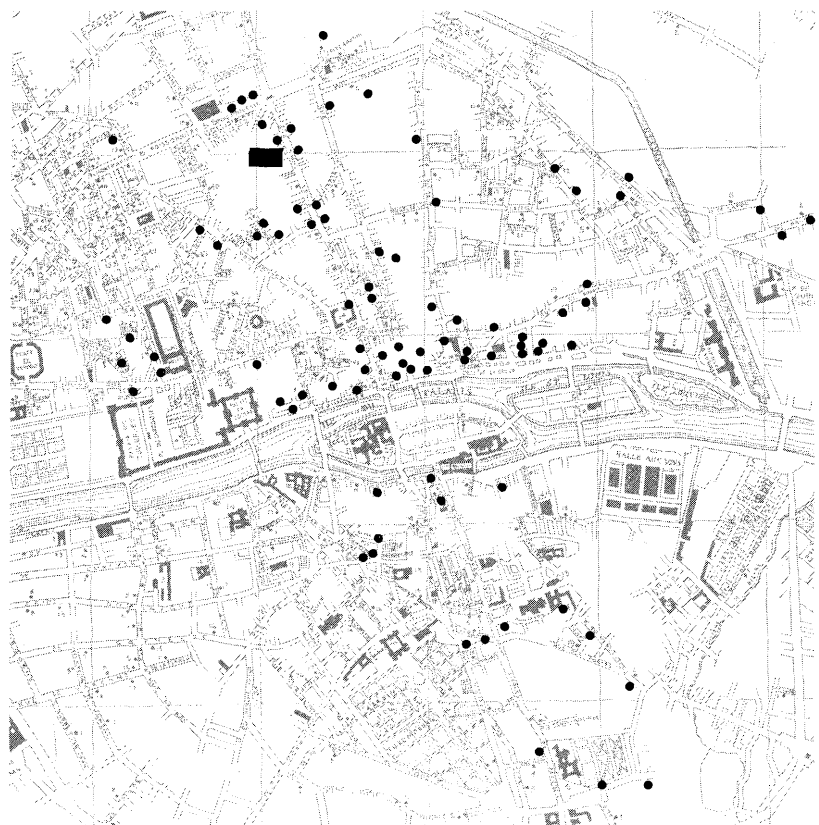
Nel frattempo, un altro mistero di Parigi: la leggenda urbana ante litteram della Corte dei Miracoli, che fa la sua prima comparsa (come ha spiegato in dettaglio Roger Chartier) in una carta di Parigi del 1652 – ossia proprio quando, nella realtà storica, essa è stata appena soppressa dal Grande Internamento dei vagabondi e mendicanti della capitale¹². Eppure, questo luogo che non esiste più rimane al suo posto, nelle piante della città di Parigi, fino alla fine del Settecento. Perché? E in pieno Ottocento, a ricordo ancor più sbiadito, Hugo ne trae un grandissimo mito urbano. Di nuovo: perché?

Un passo indietro. La Corte dei Miracoli, ragiona Chartier, non è un fenomeno a sé, ma l'immagine iperbolica di una realtà – il *cul-de-sac* – che è assai diffusa a Parigi, e che offre riparo ai «demeurant partout» (i senza casa, diremmo noi oggi) cui si attribuiscono ogni sorta di piccoli e grandi reati. La figura 48, basata sul *Plan de la Ville et des Faubourgs de Paris*, di Robert de Vaugondy (1771), dà un'idea della situazione (mentre la figura 49 riproduce la sezione della pianta originale dove Vaugondy localizza la Corte). Ora, è impressionante *quanti siano* questi *cul-de-sac*, specie lungo l'asse commerciale nord-sud, e nei pressi della Senna; quanto a fondo Parigi ne sia «incistata», come dice lo stesso Chartier. Se erano davvero spazi di illegalismo, la minaccia, e l'insicurezza, dovevano essere veramente diffuse.

Ed ecco allora forse il perché della Corte dei Miracoli: confinandola in uno spazio ristretto e ben definito (e un po' fuori mano), essa rende l'illegalità urbana più comprensibile, e simbolicamente più controllabile. L'ossimoro di Chartier – «una concentrazione di marginali» – è perfetto: la Corte è un grandissimo mito perché raggruppa quel che è per sua natura casuale e confuso. Nel circoscrivere il *Lumpenproletariat* della prima età moderna in una piazzetta del nord di Parigi, la Corte è anzi essa stessa un momento del Grande Internamento – sul piano simbolico, beninteso: la Grande Classificazione, diciamo. E con questo, torniamo al problema di fondo di questo capitolo.

¹² R. Chartier, *Rappresentazioni collettive: «regno d'Argot» e «corti dei miracoli»*, 1979, trad. it. in *Figure della furfanteria*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, pp. 41-46.

Figura 48. I cul-de-sac di Parigi secondo Robert de Vaugondy (1771).



● Cul-de-sac

■ Corte dei miracoli

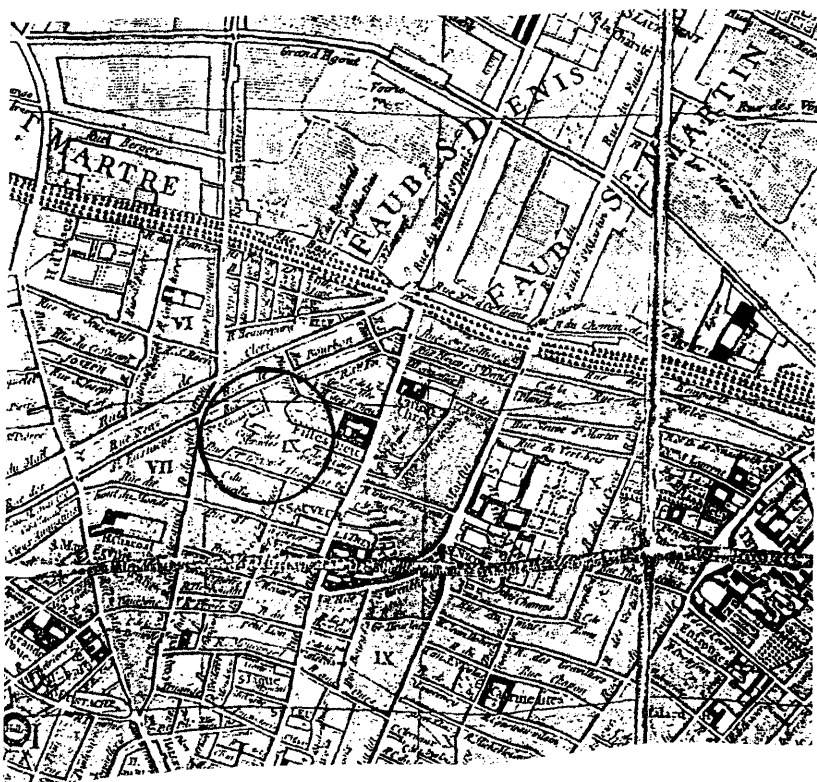
La Corte dei Miracoli posta nella rue neuve-Saint-Sauveur non è separata dagli altri agglomerati di poveri cattivi (e cioè di mendicanti impenitenti e di delinquenti potenziali) presenti nel tessuto urbano. Alla fine del xvi e nella prima metà del xvii secolo, questi luoghi di raccolta della marginalità sono di due tipi: le periferie cittadine o le corti e i vicoli ciechi [...] I cortili e i vicoli ciechi che accoglievano i *demeurants partout* abbondano nella topografia della Parigi dell'epoca moderna: nella prefazione della sua pianta del 1701, Jean de la Caille indica 74 vicoli ciechi; Deharme, nel 1763, 90; Vaugondy, nel 1776, 108; Verniquet, nel 1791, 104. La trama stessa dello spazio urbano è un invito all'«incistamento» di grandi o piccole concentrazioni di persone che non possono contare su alcun bene.

ROGER CHARTIER, *Figure della furfanteria*.

5. Interludio teorico: III. Storie del Terzo.

Le città espongono gli esseri umani a un eccesso di informazione, ho detto a inizio capitolo; e il romanzo li difende, riducendo l'informazione. La mezza-Londra dei «silver-fork» e dei «Newgate novels»; la lotta tra giusti e malvagi dei *Misteri di Parigi*; la «concentrazione di marginali» di Hugo: ecco altrettante *semplificazioni* del sistema urbano che rendono più facile capirlo, e dunque anche viverci.

Figura 49. Sezione del *Plan de la Ville et des Faubourgs de Paris* di De Vaugondy.



Ma Balzac è diverso. Anziché proteggersi dalle complicazioni di Parigi, egli individua nelle molteplici forze della vita urbana una grande chance per il romanzo moderno: per il romanzo della complessità, ho detto più sopra. Ma che significa, questa espressione?

Cominciamo dal «come», dal lato morfologico della questione. Prima novità della Parigi balzachiana – che balza agli occhi, se si pensa a Sue, o a Hugo – è la varietà sociale dei suoi intrecci: vecchia aristocrazia, nuova ricchezza finanziaria, commercio piccolo borghese, *demi-monde*, professionisti, servitori, impiegati, intellettuali, delinquenti... Questi gruppi sociali, seconda novità, interagiscono di continuo, in ogni direzione, e in combinazioni sempre diverse. E, in buona sostanza, questo è tutto. Attori indipendenti, e interazioni composite: ecco la matrice (assai semplice) da cui viene fuori la narrazione (complessa) della *Comédie humaine*: la città-roulette della figura 33, dove le azioni più minute possono facilmente ingigantirsi (in una sorta di «effetto farfalla») in risultati di enorme rilievo. Nel *Cugino Pons*, una portiera del Marais vuole scroccare qualche centinaio di franchi a un inquilino morente – e ne fa guadagnare alcune centinaia di migliaia a un usuraio della rue Royale, e alcuni milioni a un Conte della Chaussée d'Antin. In *Papà Goriot*, basta che Rastignac faccia il nome di Madame de Beauséant (che vuol dire: faubourg Saint-Germain), e gli si spalancano le porte del gran mondo; poi fa il nome di Goriot (che vuol dire: «il quartiere più triste di Parigi»), e quelle porte si chiudono. Un attimo, una frase distratta, e ti cambia la vita.

Molti soggetti che interagiscono in più direzioni; e si apre un'epoca nuova nella storia del romanzo. E di solito, con le epoche nuove, si insiste appunto sulla novità: su quanto fosse arduo il cambiamento, e degna di nota la sua realizzazione. Ma qui, la questione vera sembra proprio essere un'altra. Se gli ingredienti di base della *Comédie* sono così pochi, e così semplici, *perché non ci aveva mai pensato nessuno?* Cosa c'era di tanto difficile, in questa novità tanto semplice?

L'ultima figura del capitolo precedente (fig. 34) mostrava come l'opera chiave della teoria narrativa moderna – la *Morfologia della fiaba* – si fondi sull'esistenza di due campi avversi (il «mondo iniziale», e l'«altro reame»), dalla cui opposizione scaturiscono tutti gli eventi fondamentali del racconto. Ora, nel corso del Novecento lo schema di Propp è stato criticato e modificato più di una volta: la sua natura bipolare, però, non è mai stata rimessa in discussione. Le matrici mitiche di Lévi-Strauss, i campi di Lotman, il quadrato di Greimas: per quanto diversi, tutti questi modelli concordano con la *Morfologia* sul punto decisivo: la premessa di ogni narrazione è un'opposizione binaria¹³. Due campi. E sia chiaro, ci sono ottime ragioni per impostare così le cose. Una storia è un sistema di azioni, e un'azione esige sempre (almeno) due attori, con i loro spazi distinti: una coppia oppositiva le è dunque necessaria – e spesso anche sufficiente. Logico, dunque, che la teoria narrativa abbia adottato il modello binario: esso racchiude le condizioni elementari di cui nessun racconto può mai fare a meno.

Bene, e questa è appunto anche la ragione per cui la moltiplicazione balzachiana degli agenti narrativi è stata una scelta così epocale e «improbabile». Essa era, come dire, *superflua*: alla fin fine, l'umanità si era raccontata storie binarie per millenni – e non erano affatto male. La griglia era stata indebolita e «deformata» dall'avvento del romanzo, d'accordo (ne parlavo alla fine del primo capitolo); ma mai davvero *sostituita* da un altro sistema. E invece, Balzac cambia tutto. E uno si chiede, di nuovo: come ha fatto? E perché?

Storie prodotte da una pluralità di agenti, dicevo. Meglio: da *tre* agenti diversi. È così che Balzac esce dal binarismo: costruendo una struttura *altrettanto essenziale* di quella binaria – però diversa. Triangolare. Intrecci, cioè, che accanto all'eroe, e al suo antagonista, collocano un terzo polo narrativo – e diventano anzi, in larga misura,

¹³ Tutti questi autori, per inciso, teorizzano l'attività narrativa in termini marcatamente *spaziali* – come è soprattutto evidente in Greimas, la «profonda spazialità [del cui] sistema» è discussa con intelligenza da Fredric Jameson nell'introduzione a *On Meaning* (Minnesota U. P., 1987, pp. xv, xxi-xxii).

proprio le *sue* storie. Storie del Terzo: di un terzo ormai autonomo, indipendente¹⁴.

Ma chi è questo Terzo, e quali storie rende possibili? Leggendo Balzac (e poi Dickens), la risposta è sempre la stessa: il Terzo è *la figura della sovradeterminazione sociale*: una realtà che si frappone tra i due campi iniziali, e la cui forza costringe sia l'uno che l'altro a modificare il proprio comportamento (e in genere, a scendere a patti). Il contenuto specifico di questa terza forza cambia a seconda dei casi, naturalmente: può essere l'aristocratica Madame de Beauséant, che devia il desiderio di Rastignac da Anastasie a Delphine – oppure il grande criminale Vautrin, che quasi lo devia di nuovo, su Victorine. Nelle *Illusioni perdute*, è il mondo cinico del giornalismo, sospeso tra i due grandi campi balzachiani del Quartiere Latino e del faubourg Saint-Germain. In via più astratta, il Terzo può essere Parigi stessa («si preparava nella signora de Bargeton e in Lucien un disincantamento reciproco, la cui causa era Parigi»: *Illusioni perdute*); o il denaro (che sempre si interpone tra i giovani della *Comédie* e i loro desideri). Ma se il contenuto del Terzo cambia, la sua forza narrativa rimane invece costante, e così anche la sua funzione: Georg Simmel, in un capitolo della *Sociologia*, la descrive come «transizione, conciliazione, il venir meno dei contrasti incompatibili». E così Julien Freund, in un ragionamento sulla *polémologie*, o scienza del conflitto:

Il terzo è in grado di svolgere una duplice funzione. Per un verso, può impedire lo scoppio di una guerra, nella misura in cui riesce a ostacolare l'instaurarsi della relazione bipolare [...] D'altro canto il terzo può comparire nel corso di un conflitto e modificare il rapporto di forze bilaterale [...] di solito il suo intervento porta alla soluzione del conflitto, il più delle volte attraverso un compromesso¹⁵.

Il Terzo come *mediazione*, insomma: e poi, *la mediazione come la vera protagonista del romanzo balzachiano*. È un terremoto narra-

¹⁴ Indipendente, dunque diverso dal «donatore» di Propp, o dal «mediatore» di Girard, o dall'«ausiliario» di Pavel, che sono tutti funzionalmente *subordinati* al protagonista del racconto, e perciò non modificano la sostanza binaria della narrazione.

¹⁵ J. Freund, *Il ruolo del terzo nei conflitti*, 1975, trad. it. in *Il terzo, il nemico, il conflitto*, Giuffrè, Roma 1995, pp. 223-24.

tivo che avviene in tre fasi distinte, ma cronologicamente vicinissime: nella *Pelle di zigrino*, del 1831, il Terzo autonomo ancora non esiste, e al suo posto incontriamo anzi (per l'ultima volta) l'oggetto incantato della fiaba di magia; nel 1834, in *Papà Goriot*, il Terzo fa già la sua prima comparsa, in alcuni grandi personaggi isolati (e sconfitti: Madame de Beauséant, Vautrin, lo stesso Goriot); nel 1839, nella parte parigina delle *Illusioni perdute*, assume la forma diffusa, e pressoché incontrastabile, di interi gruppi sociali (l'editoria, il teatro, il giornalismo). E giunti a questo punto, la gerarchia narrativa si squilibra, e poi si rovescia: gli estremi melodrammatici vengono relegati sullo sfondo, mentre il primo piano viene occupato da quel che si trova «nel mezzo», e vuole mettere a frutto tale sua posizione di arbitro. Alla chiarezza del racconto a due campi – ancora avvertibile in *Papà Goriot*, nell'antitesi secca tra la pensione Vauquer e i palazzi della Chaussée d'Antin – subentra la vischiosità della mediazione universale (e anche, a dire il vero, un certo senso di universale sporcizia).

Ho parlato molto di teoria narrativa, in questo paragrafo. Ma ora aggiungo che la struttura «triangolare» della *Comédie* – per astratta, e quasi geometrica che possa sembrare – è in realtà un prodotto della società e della storia: più esattamente, è *un'invenzione compositiva resa possibile appunto dalla grande città, dove la natura in-diretta dei rapporti sociali diventa una realtà inconfondibile*. È ben per questo che Balzac ha finito col «complicare» quella matrice binaria che durava da sempre: perché voleva raccontare la storia di quello sterminato mercato che è la città, dove A vende a B per comprare da C, e così via nel valzer infinito delle «tre *dramatis personae*» (Marx) che fanno circolare le merci nel primo volume del *Capitale*. E come in ogni mercato, gli eroi del romanzo urbano possono certo fare fortuna, ma non ottengono mai quel che davvero volevano: perché nel gran gioco delle triangolazioni l'idea di scopo si indebolisce, e infine si perde¹⁶.

¹⁶ Lucien ha un appuntamento con D'Arthez da Flicoteaux; ma arriva Lousteau, e Lucien cambia tavola. Al Lussemburgo, i due dovrebbero parlare di poesia; ma questa li conduce rapidamente al giornalismo. Il primo incontro di Lucien col giornalismo avviene – a teatro. E tra il teatro e Lucien – Coralie. E così via, di episodio in episodio: ogni formazione binaria si apre,

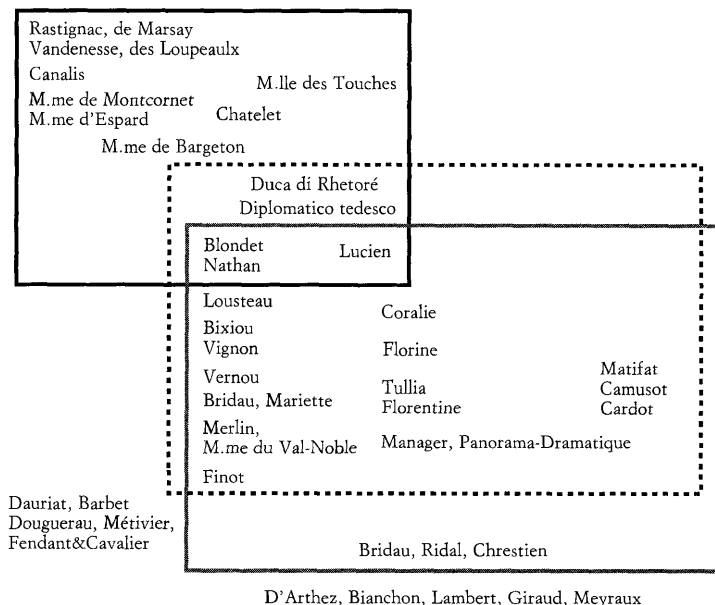
«Il fine raggiunto smentisce i principi da cui eravate partiti», dirà Jacques Collin a un suo discepolo: tra i due, si è incuneato il *compromesso* di Simmel e Freund: il segno del Terzo, e dopo Balzac della vita urbana medesima. Averlo saputo rappresentare – e anzi: *aver trasformato il compromesso in un che di affascinante*, grazie a una struttura narrativa di una ricchezza senza precedenti – è la grandezza, e la miseria, della *Comédie*.

6. Campi del potere.

Fin qui, le carte di questo capitolo hanno collocato dei personaggi, o dei gruppi sociali, nei loro specifici spazi geografici. Le figure 50 e 51, ispirate dal lavoro di Pierre Bourdieu sull'*Educazione sentimentale*, cercano invece di visualizzare le *interazioni* tra tali gruppi, e soprattutto i loro luoghi di incontro. Nelle *Illusioni perdute*, come si vede, il momento più affollato è la festa di Lucien e Coralie, dove compaiono ben quattro dei sei gruppi sociali del romanzo: il giornalismo (sulla sinistra), il teatro (al centro), il commercio (a destra), e i giovani intellettuali del cenacolo (in basso). Non c'è nessun esponente dell'editoria (Dauriat, Barbet, ecc.); e nessuno – assenza ben più rilevante – dal mondo aristocratico del faubourg Saint-Germain. L'aristocrazia fa la sua comparsa altrove, al Panorama-Dramatique, o all'Ambigu, nelle persone del Duca di Rhetoré e del diplomatico tedesco; ma là dove essa compare, il cenacolo subito sparisce. Ogni luogo d'incontro è insomma simultaneamente un luogo di esclusione: aperto ad alcuni, e chiuso ad altri. È una verità che diventa chiarissima verso la fine del romanzo, nelle cene del faubourg Saint-Germain: dove l'aristocrazia è presente in massa, ma tranne due o tre giornalisti, ogni altro gruppo è rigorosamente tenuto fuori.

e forma un triangolo. E anzi, il Terzo è presente persino nei momenti più intimi: Rastignac e Delphine si incontrano in un appartamento pagato – da Goriôt (che nel frattempo sta morendo all'altro capo della città). Tra Lucien e Coralie, lo stesso: la loro notte d'amore è pagata da Camusot, il quale si presenta, il mattino dopo, mentre Lucien sta ancora dormendo.

Figura 50. Il campo del potere nelle *Illusioni perdute*.



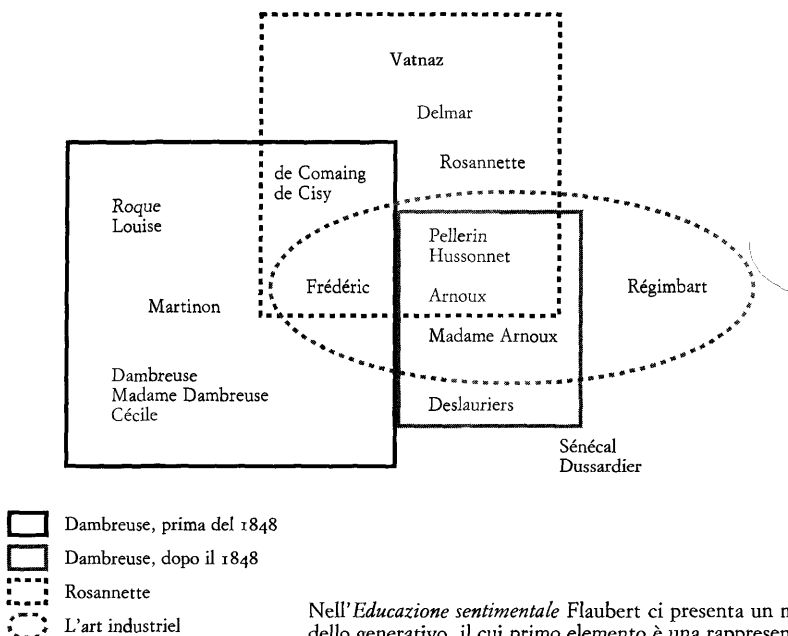
- Faubourg Saint-Germain
- Panorama-Dramatique, Ambigu
- Lucien e Coralie

L'aristocrazia è in certo senso la mente della società, così come la borghesia e i lavoratori ne sono l'organismo e l'azione, donde la necessità di residenze diverse per queste forze diverse [...] Non è forse questo spazio frapposto tra una classe sociale [l'aristocrazia del faubourg Saint-Germain] e l'intera città la consacrazione materiale della distanza morale che deve separarle l'una dall'altra?

HONORÉ DE BALZAC, *La Duchessa di Langeais*.

Figura 51. Il campo del potere nell'*Educazione sentimentale*.

La posizione dei personaggi ai margini del diagramma è anch'essa significativa, e disegna una sorta di topografia del risentimento: Deslauriers (il cui senso di esclusione è acuito dall'effimero invito dei Dambreuses dopo il '48), l'attore Delmar, il «cittadino Régimbart», e soprattutto Sénécal, che è con Dussardier al centro della resa dei conti politico-militare del dicembre 1851. In generale, l'attivismo politico viene presentato nel romanzo come un (vano) surrogato del potere economico.



Nell'*Educazione sentimentale* Flaubert ci presenta un modello generativo, il cui primo elemento è una rappresentazione della struttura della classe dominante che io chiamerò il campo del potere. Lo spazio sociale descritto in quest'opera si organizza attorno a due poli, che sono rappresentati dal mercante d'arte Arnoux e dal banchiere Dambreuse [...] Per ricostruire tale spazio sociale, ho semplicemente annotato sistematicamente tutti coloro che sono presenti ai vari incontri, o intrattenimenti, o cene [...] I ricevimenti di Rosannette, la demi-mondaine, fanno incontrare persone che appartengono a questi due diversi mondi. Il suo spazio, il *demi-monde*, è un universo di mezzo, intermedio [...] L'*Educazione* può esser letta come un romanzo sperimentale nel pieno senso del termine. Per prima cosa, Flaubert ci offre una descrizione del campo del potere, all'interno del quale egli segue le traiettorie di sei giovani, tra cui Frédéric, che lo attraversano come altrettante particelle all'interno di un campo magnetico. E la traiettoria di ognuno di loro – quel che di solito chiamiamo la storia di una vita – è determinata dall'interazione tra le forze del campo e la sua inerzia.

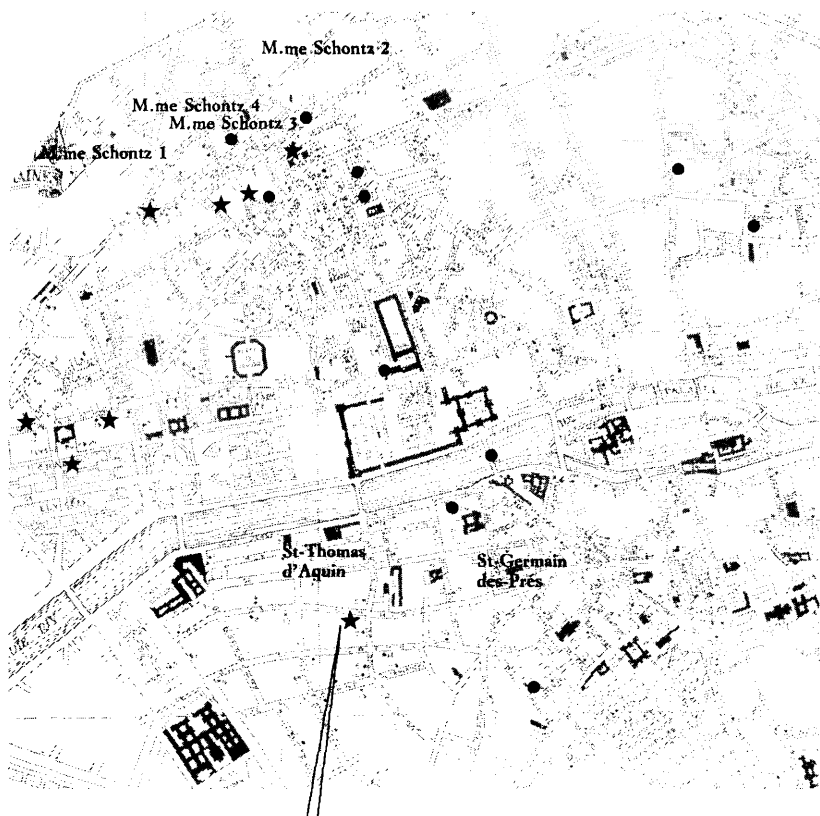
PIERRE BOURDIEU, *Campo del potere, campo intellettuale*.

Ogni spazio include dei gruppi, e ne esclude degli altri; anzi, include dei gruppi *perché* ne esclude degli altri, e il pathos balzachiano si addensa appunto lungo questi confini tra una classe e l'altra; nelle spinte a varcare le barriere invisibili, o respingere l'intruso ambizioso. Lo rivela con brutale franchezza *Splendori e miserie delle cortigiane*, dove i cinque o sei spazi delle *Illusioni perdute* si riducono a due, e trasformano Parigi in un vero e proprio campo di battaglia (fig. 52). Qui, si potrebbe facilmente tracciare una linea che taglia in due la città: una Regent Street, un Meridiano delle Tuileries, lungo il quale Jacques Collin schiera via via le sue truppe, cercando di aprire a Lucien «le porte del faubourg Saint-Germain». Ma invano. E la sua sconfitta è come racchiusa in un dettaglio della parte inferiore della carta: la chiesa di Saint-Thomas-d'Aquin, in pieno faubourg Saint-Germain, dove Lucien dovrebbe sposare Clotilde de Grandlieu: un matrimonio che non avrà mai luogo. E poi, la chiesa di Saint-Germain-des-Prés, verso il Quartiere Latino, dove si svolge il funerale di Lucien, dopo il suo suicidio in prigione. Mille metri, neanche, tra queste due chiese; e *Splendori*, è la tragedia di quei mille metri.

Parigi come campo di battaglia... *Splendori* è la continuazione di *Illusioni perdute*, come è noto; ma in un senso più vero, ne è piuttosto la *semplificazione*, che riporta il racconto balzachiano dal nuovo modello policentrico al vecchio schema binario: campo, e anti-campo; West End parigino, e Città del Crimine. È un ritorno, un regresso che ci dice quanto fosse difficile operare con un sistema narrativo complesso. Difficile, per le molte variabili che bisogna seguire, e l'energia che l'impresa richiede; e perché l'idea è ancora così nuova (e così strana) che persino al suo artefice può sfuggirne la logica di fondo. E così, non c'è da meravigliarsi se Balzac ha voglia di semplificare, e di tornare a quel paradigma binario che *Illusioni perdute* aveva memorabilmente superato. Le grandi trasformazioni formali avvengono quasi sempre così, un po' alla cieca, con scrittori che, come dire, *le realizzano, ma non le riconoscono*. E infatti, fu così anche per l'altro grande romanziere della città ottocentesca.

Figura 52. L'ultima battaglia di Vautrin.

Di tutti i personaggi che vivono nei pressi della frontiera simbolica del West End parigino (Esther, Lucien, Peyrade, Lydia), neanche uno sopravvive allo scontro tra i due opposti universi sociali. La difficoltà di penetrare nel mondo dell'élite parigina è confermato dalle quattro diverse abitazioni di Madame Schontz (che proviene dal *demi-monde*) in *Béatrix*: tutte a pochi isolati dalla Chaussée d'Antin – ma nessuna davvero al suo interno. Qualcosa di simile avviene anche per la *Nanà* di Zola.



- ★ Aristocrazia
- Mondo del crimine

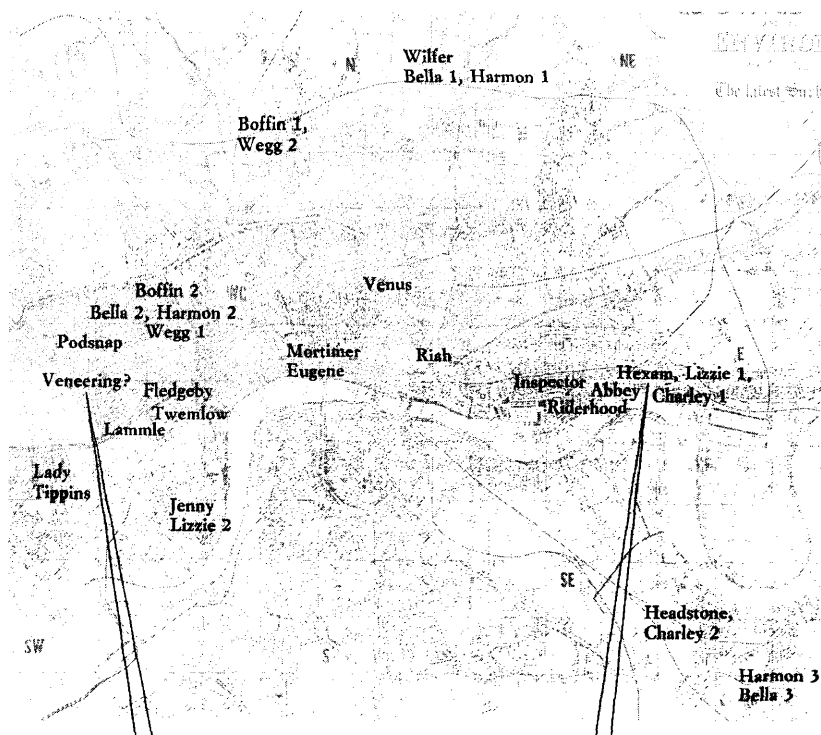
Vedendo Monsieur de Rubempré, uno dei lacché [...] si piantò in cima alle scale, davanti alla porta, come un soldato di sentinella. «Sua Grazia non è in casa», disse l'uomo. «La signora Duchessa può comunque ricevermi», osservò Lucien. «La signora Duchessa è uscita», rispose gravemente l'uomo. «Mademoiselle Clotilde...» «Non credo che Mademoiselle la possa vedere in assenza della Duchessa». «Ma insomma, c'è gente, qui», replicò Lucien, consapevole dello schiaffo ricevuto. «Non so che dirle», rispose il lacché.

HONORÉ DE BALZAC, *Splendori e miserie delle cortigiane*.

7. La terza Londra.

Figura 53: il sistema spaziale del *Nostro comune amico*. Come indicato nella didascalia, uno dei primi episodi del libro – il lungo tra-

Figura 53. *Il nostro comune amico*.



Le ruote giravano e giravano, giù verso il Monument, e la Torre, e i Docks; giù per Ratcliffe, e Rotherhithe; fin dove sembrava che dai quartieri alti si fosse depositata a mucchi la feccia dell'umanità, come tanta spazzatura morale che aspettasse solo che il proprio peso la spingesse oltre la riva, a sprofondare nel fiume [...] «Questo posto è maledettamente fuori mano», disse Mortimer, scivolando sulle pietre e i rifiuti della riva...

CHARLES DICKENS, *Il nostro comune amico*, 3.

gitto in carrozza di Mortimer e Eugene, dal West End a Limehouse – illustra subito il colpo di genio di Dickens: mettere in contatto i due spazi che avevano spaccato Londra a metà. Vedere finalmente la città come un tutto; come un sistema unitario. E l'impresa gli riesce perché tra West e East End egli inserisce, per così dire, *una terza Londra*: un cuneo, uno spazio di mezzo, che ne tiene assieme i due pezzi: come Mortimer e Eugene, i quali vivono appunto al centro del centro, e vi ricevono visite (Boffin, Charley, Headstone, Riderhood, Mr Wren) da tutti i punti cardinali del romanzo. E come loro Riah (Jenny, Lizzie, Fledgeby, Twemlow), e perfino il mestissimo restauratore di scheletri Venus; e ci sono poi i molti incontri che avvengono per la strada (Harmon e Boffin, Headstone e Eugene, Boffin e Venus, Eugene e Riah...), e anche loro, di solito, nel centro di Londra.

Si ripensi alla carta di *Oliver Twist* (fig. 39), e la si paragoni a questa: è come se, tra un libro e l'altro, si fosse verificata una vera e propria *Reconquista* della City da parte dei personaggi di Dickens. E anzi, per certi versi il processo inizia proprio in *Oliver Twist*, dove Fagin e compagni sono respinti sempre più ad est via via che il romanzo procede: dal rifugio iniziale a Field Lane, nei pressi di Saffron Hill, a quello di Whitechapel («una buona mezz'ora» ad est di Smithfield), fino alla casa di Sikes a Bethnal Green (dove viene uccisa Nancy), e poi a Jacob's Island (a sud-est della Torre), dove Sikes si ammazza tentando di scappare.

Sì, la City era già stata «liberata» in *Oliver Twist*. Eppure – dettaglio a prima vista inesplicabile, e vagamente irrealistico – essa era poi rimasta *del tutto deserta*: senza più criminali, vero, ma anche senza gente per bene (al loro arrivo a Londra, i Maylies prendono casa «nei pressi del parco»; e Mr Brownlow, che abitava a Pentonville, ricompare più tardi anche lui dalle parti del West End). Come mai questo vuoto, questo buco nel bel mezzo di Londra? Probabilmente, perché la polarizzazione West/East, Ricco/Povero, era così forte – sul piano sociale; su quello morale; e anche, lo abbiamo visto, su quello della costruzione narrativa – il modello binario era talmente forte *che Dickens non sapeva letteralmente che farsene di*

questo spazio di mezzo. Poi, un pezzo alla volta, comincia a riempirlo: i fratelli Cheerybles in *Nicholas Nickleby*, Mrs Todgers e il Temple in *Martin Chuzzlewit*, la spola tra Gills e Dombey in *Dombey e figlio*... E pian piano, quella terza Londra che aveva all'inizio una funzione del tutto subordinata – di mero collegamento, cioè, tra le ben più significative realtà della Ricchezza e della Miseria: come appunto Mortimer e Eugene in quella scena iniziale del *Nostro comune amico* – quella terza Londra rivela di avere un suo potenziale narrativo autonomo, e anzi, grandissimo. Perché questa Londra è, molto semplicemente, il mondo della classe media (figg. 54 e 55).

Classe media: il Terzo di Dickens. Ma che significa, qui, essere il Terzo? Per prima cosa, vuol dire che si è accerchiati da forze nemiche. *Il nostro comune amico* è stretto tra la frode arrogante del West End e l'oscura minaccia dei Docks, dove il «comune amico» viene in effetti quasi ammazzato. Arthur Clennam (*La piccola Dorrit*) è schiacciato tra le speculazioni di un misterioso banchiere, e la prigione per debiti; Pip (*Grandi speranze*), tra il cinismo sprezzante di Estella, e la lotta a morte tra ex galeotti; David Copperfield, tra il fascino vuoto di Steerforth, e la disumanità di Uriah Heep. La simmetria non è proprio perfetta, lo vedremo tra un attimo; ma come prima approssimazione, può andare. La classe media è qui davvero *una classe nel mezzo*: circondata da *villain*, ad est come ad ovest¹⁷.

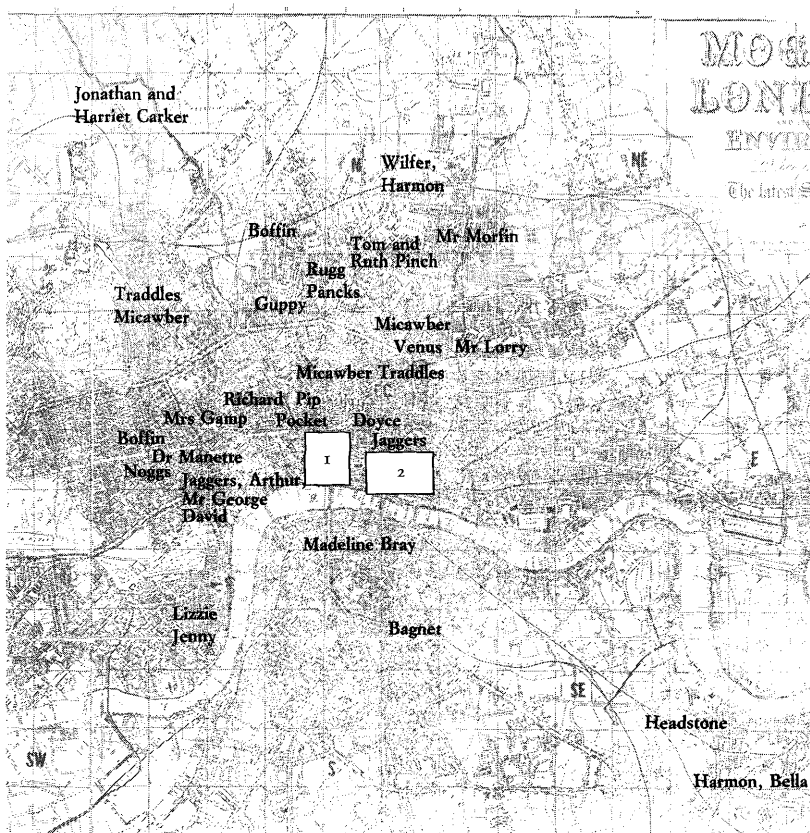
Che fare, dunque? Per prima cosa, allontanarsi dalla città: lavorare nella City, e a sera fuggire nel suburb, come Nicholas Nickleby, John Carker, Wilfer, Harmon, Tom Pinch, Mr Morfin... Fenomeno storico reale, naturalmente: ma che diventa qui soprattutto un fatto simbolico, che solleva la classe media al di sopra di ogni altro gruppo

¹⁷ Del resto, potremmo davvero parlare di una classe media, in Dickens, *se non fosse per la sua posizione*? Che cosa hanno in comune un proprietario di discarica e una donna di casa, un restauratore di scheletri e un impiegato di banca, una sarta per bambole e un avvocato? Quasi nulla. Ma in Dickens, sono tutti accomunati dalla loro posizione topografica: al centro di Londra, a metà strada tra l'élite del West End, e i lavoratori manuali del sud e dell'est.

Figura 54. La terza Londra.

La classe media di Dickens occupa una sorta di largo triangolo compreso tra Islington (a nord), la City (a est), e Soho (a ovest). Molti di questi personaggi lavorano nella City e vivono nella zona nord di Londra (Holborn, Pentonville, Camden Town, Holloway), anche se in parecchi casi (specialmente nel mondo della legge) luogo di lavoro e residenza coincidono.

La carta comprende i seguenti romanzi: *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey e figlio*, *David Copperfield*, *Casa desolata*, *Racconto di due città*, *Grandi speranze*, *La piccola Dorrit*, *Il nostro comune amico*.



1. Inns of Court e dintorni

Eugene, Mortimer, Mr Tulkinghorn, Nemo, Mr Snagsby, David Copperfield, Vholes, Richard C., Ada, Tom Pinch, John Westlock, Pip, Sidney Carton

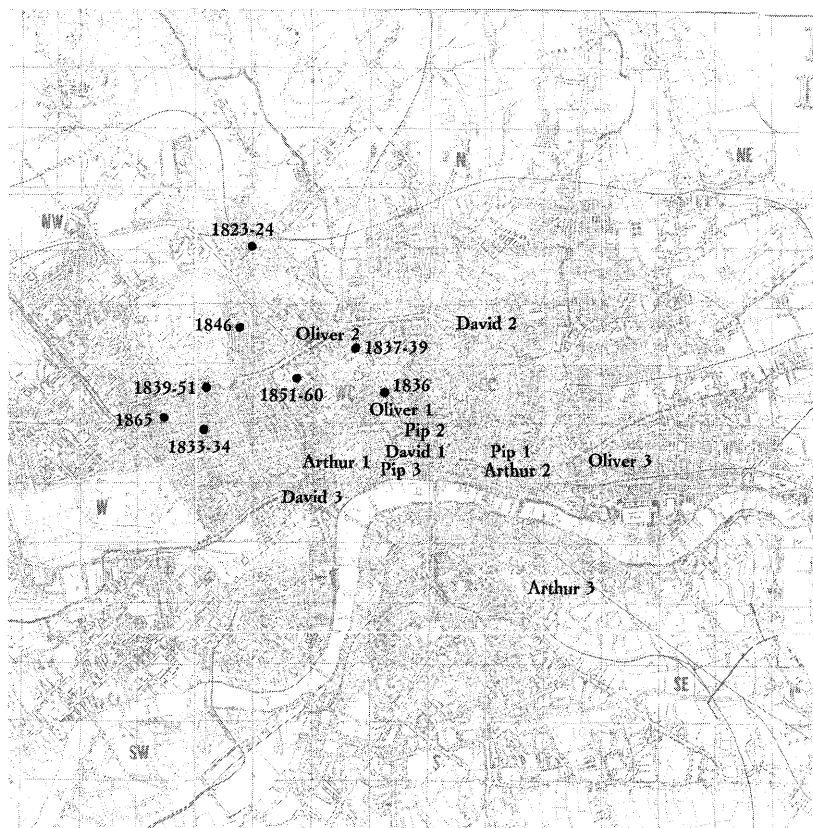
2. The City

Solomon Gills, Walter Gay, Mrs Todgers, Jonas Chuzzlewit, Cheerybles Brothers, Tim Linkinwater, Nicholas Nickleby, Pip, Doyce&Clennam, Riah, Lizzie, Wilfer

Figura 55. Quattro eroi dickensiani.

La carta indica le residenze di quattro personaggi dickensiani: Oliver Twist, David Copperfield, Pip (*Grandi speranze*) e Arthur Clennam (*La piccola Dorrit*). Il loro spazio coincide in buona misura con il triangolo della classe media (fig. 54), tranne per le disavventure di Oliver (trascinato verso est, a Whitechapel), e di Arthur (che finisce in prigione per debiti, a sud del Tamigi). È impossibile trovare qui un equivalente dell'«orientamento» balzachiano di Parigi lungo l'asse del desiderio; e del resto (a parte la piccola Dorrit, che vive anch'essa nella prigione della Marshalsea), le donne amate da questi personaggi vivono tutte un po' fuori Londra: Estella a Richmond, Pet a Twickenham, Dora Spenlow a Norwood (e, si potrebbe aggiungere, Steerforth a Highgate).

Dickens conosceva bene i quartieri della classe media, dove aveva abitato tra il 1836 e il 1839. Ma come indica la cartina, egli passò la maggior parte della sua vita in luoghi come Devonshire Terrace e Tavistock Square, che erano assai più vicini all'esecrato West End.



sociale (e anzi, al di sopra dell'universo sociale tout court. I lavoratori di Took's Court, voglio dire, o di Limehouse, o di Bleeding Heart Yard, vivono e lavorano nello stesso posto; e così l'élite del West End, dove residenza e lavoro sono pressoché intercambiabili (posto che, per i ricchi di Dickens, si possa davvero parlare di lavoro)¹⁸. Ai due estremi di Londra, insomma, vita e lavoro coincidono: la determinazione sociale – la classificazione: la *classe* – è sempre presente, implacabile. Ma nel mezzo, la dialettica di casa e lavoro permette invece alla classe media di avere letteralmente *due vite*: una pubblica, nel luogo di lavoro; e una privata, diversa, «a casa». Un'esistenza, o forse meglio una *maschera sociale* nella City, come Wemmick in *Grandi speranze*; e poi a Walworth, nel suburb, a casa, *un'esistenza morale* (fig. 56).

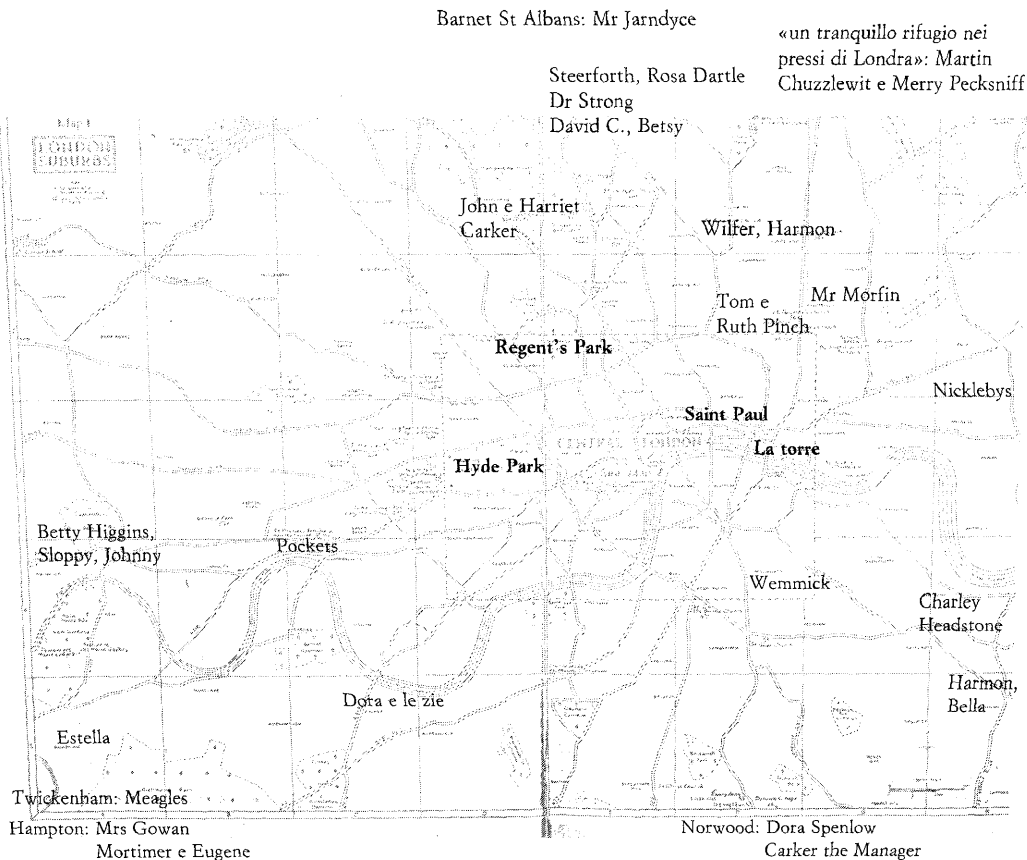
Come è tutto diverso da Balzac, col suo moto non tanto tra casa e lavoro, bensì tra casa-e-lavoro, da una parte, e *mondo del desiderio dall'altra*. La diagnosi iniziale è simile, nei due romanzieri: la vita urbana è dura, artificiosa, complessa, e bisogna trovarvi sollievo. Ma poi, i personaggi di Balzac si gettano ancora più a fondo nel vortice urbano: vanno dall'amante, a giocare, a teatro, a cena al Palais Royal; mentre quelli di Dickens si tirano indietro, a si rifugiano nel contro-mondo del suburb, a proteggere le proprie illusioni. E come per la capitale, così per la nazione nel suo insieme. La figura 45 mostrava il rapporto tra Parigi e la Francia nella *Comédie*: un gorgo, un risucchio cui nessuno riesce a sottrarsi (Lucien, che fugge via disperato, e vorrebbe morire nel fiume della sua campagna natia, è subito riacchiappato da Jacques Collin, e riportato a Parigi: e così, si impicca in prigione).

E invece, la Londra di Dickens non ha quasi forza di gravità: scappano tutti (meno le canaglie) e persino le rare eccezioni confermano

¹⁸ Nel *Nostro comune amico*, il contabile Wilfer lavora per Veneering (a Mincing Lane, nella City), e noi lo vediamo sia in ufficio che negli ambienti privati di Holloway, Greenwich, e Blackheath. Il suo padrone Veneering però (come Podsnap, o Merdle nella *Piccola Dorrit*), lo vediamo solo nel West End – anche se, con ogni probabilità, egli va tutti i giorni a lavorare nella City. Significativamente, il solo personaggio del West End che frequenta la City, Fledgeby, lo fa in incognito, tenendo segreto il suo ruolo nel banco dei pegni di Riah.

Figura 56. La grande Londra di Dickens.

La crescita di Londra nel corso del XIX secolo fece sì che molti villaggi un tempo autonomi venissero assorbiti all'interno del continuum urbano. Numerosi personaggi di Dickens (quasi sempre i migliori) vivono tuttavia in degli agglomerati ancora parzialmente autonomi da Londra, o che si trovano comunque all'estrema periferia del sistema urbano.



Nel suburb si poteva vivere e morire senza che nulla deturpasse l'immagine di un mondo senza macchie, se non forse quegli eventuali echi del male che riportavano i giornali. Esso era pertanto un asilo per la conservazione delle illusioni. Qui la vita domestica poteva fiorire senza preoccuparsi dello sfruttamento sul quale era in buona parte fondata. E poteva prosperare l'individualità, indifferente all'irregimentazione che permeava ogni altro settore dell'esistenza. Non si trattava soltanto di un ambiente in funzione dei bambini, ma di un ambiente basato su una concezione infantile del mondo che sacrificava per principio la realtà al piacere.

LEWIS MUMFORD, *La città nella storia*.

la tendenza generale: David Copperfield e Agnes, che si stabiliscono a Londra, si sono però innamorati altrove, tra Canterbury e Dover (fig. 57). E così Lizzie e Eugene, che dopo anni di inconcludenti incontri londinesi finalmente si sposano – in una locanda in campagna. Ed ecco qui l'ultima pagina della *Piccola Dorrit*, accanto a quella di *Papà Goriot*:

Rimasto solo, Rastignac raggiunse la parte più elevata del cimitero, e vide Parigi distesa sotto di sé lungo le rive sinuose della Senna. Qua e là, delle luci cominciavano ad accendersi. Il suo sguardo si fissò avidamente su quello spazio che si trova tra la colonna di Place Vendôme e la cupola degli Invalides: lì era quel mondo pieno di fascino che egli aveva voluto conquistare. Guardò quell'alveare ronzante con uno sguardo che ne presagiva la spoliazione, come se già sentisse sulle sue labbra la dolcezza di quel miele, e disse con atto di sfida: «A noi due, adesso!»

E come primo atto della sua sfida alla società, Rastignac si recò a cena da Madame de Nucingen.

Una volta firmato l'atto, tutti si ritrassero, e la Piccola Dorrit e suo marito uscirono dalla chiesa da soli. Si fermarono un attimo sugli scalini, a guardare lo spettacolo della strada, fresca nella luce chiara di quel mattino d'autunno, e poi scesero.

Scesero, verso una vita modesta, fatta di lavoro e felicità. Scesero, per colmare di amore materno, col tempo, i bambini trascurati da Fanny non meno dei propri, e permettere a quella gran signora di recarsi in società per mille e una notte. Scesero, per offrire a Tip, per qualche anno ancora, la tenerezza di un'infermiera e di un amico [...] Scesero quieti, giú nelle strade ruggenti, inseparabili e benedetti; e mentre seguivano il loro cammino nel sole e nell'ombra, i chiacchieroni e gli ambiziosi, e gli arroganti e gli arrivisti e i vanitosi si agitarono convulsi, e fecero il loro solito assordante rumore.

Siamo a Londra, qui – ma perché? Per una sorta di inerzia narrativa, direi, e nulla di più. Fanny e Arthur non hanno alcun desiderio di esservi, e le loro attività non hanno proprio niente di urbano (semai, ricordano la famiglia allargata del mondo rurale). Londra, per parte sua, è aggressiva, urlante, schifosa – ma può essere facilmente evitata: esiste «intorno» ai personaggi, e anzi *fuori* di essi, non *dentro*, come Parigi per Rastignac. Fanny e Arthur ne restano intatti, innocenti: «a» Londra, però non «di» Londra. Personalmente, li vedo in un suburb.

Figura 57. Ultimo capitolo.

In Dickens, la maggior parte dei personaggi lascia Londra al termine del romanzo: a volte perché praticamente mandati in esilio, ma più spesso perché l'esperienza urbana è stata così devastante da rendere implausibile ogni speranza di lieto fine.

D'altro canto, Londra è il luogo elettivo della gran parte dei *villain* e degli arrampicatori sociali, nonché della classe dominante al completo. La quantità di personaggi che muore a Londra – o forse meglio di Londra, come molti in *Casa desolata* (Richard, Miss Flite, l'uomo dello Shropshire, Krook, Hawdon, Jo, Lady Dedlock, Mr Tulkinghorn...) – è anche altissima.



Fuori carta:

«in un luogo assai lontano»: Monks

«all'estero»: Lammles

India: Maldon

Francia: Sir Mulberry Hawk, Veneerings

Italia: Edith Dombey

Cairo: Pip, Matthew Pocket

Australia: Micawber, Mell, Peggotty, Little Emily, Martha

Tasmania: Augustus Moddle

USA: Mr Crummles

8. *Molto stranamente posti a contatto.*

D'accordo, mi piace piú Balzac di Dickens, che ci si può fare. Ma c'è un punto – la presentazione narrativa della città – in cui Dickens è decisamente piú radicale del suo rivale francese. Si ritorni alla figura 41, la Parigi di *Illusioni perdute*. Una sociologia «mitica», diceva Benjamin; uno spazio policentrico; una matrice narrativa complessa e imprevedibile. Per me, il piú grande romanzo urbano che sia mai stato scritto (e non solo urbano). Eppure, il modo in cui Balzac presenta Parigi è assai elementare. La città prende forma seguendo i movimenti di Lucien: un passo alla volta, uno spazio alla volta (e con un bel po' di spiegazioni da parte del narratore). È una presentazione lineare, facile, in cui il lettore non corre alcun rischio, e non fa nessuna fatica.

E adesso, la Londra del *Nostro comune amico*. Il romanzo fu originariamente pubblicato a puntate, e la figura 58a-b ne segue le prime otto, dal maggio al dicembre del 1864. Ad ogni puntata, uno-due nuovi spazi; e soprattutto, a differenza che nelle *Illusioni perdute*, un intreccio che non «passa» ordinatamente da uno spazio all'altro, bensì *salta* – e poi salta di nuovo: dal Tamigi al West End, a Limehouse,

Figura 58a-b. *Il nostro comune amico*.

Le otto cartine indicano il graduale dispiegarsi di Londra nel *Nostro comune amico*. Ogni carta corrisponde ad una delle otto puntate mensili pubblicate da Chapman e Hall: e ad ogni puntata, come si vede, Dickens ha cura di introdurre dei nuovi spazi, con nuovi personaggi e (spesso) nuovi tratti sociali. Arrivati al dicembre del 1864 (carta b: piú o meno a metà del libro) il sistema spaziale del romanzo è praticamente completo: da allora in poi, la novità narrativa non dipende piú direttamente dalla novità spaziale, ma piuttosto dalle interazioni tra i diversi spazi, e dal loro modificarsi.

Ho già detto dell'abisso sociale aperto (e poi parzialmente chiuso) nei primi tre capitoli del romanzo (il Tamigi; il West End; i Docks). Ma se il romanzo si apre sui due poli estremi della società, la sequenza delle cartine illustra la progressiva centralità della «classe di mezzo» nel sistema urbano di Dickens, a partire dai Wilfer (a), Wegg e Venus (b), Boffin, Eugene e Mortimer (c). Se si osserva la dominante est-ovest della prima carta, e la si paragona al reticolo dell'ottava, il «cuneo» della classe media appare inconfondibile.



Spazio inedito

Spazio già noto



Incontro inedito

Incontro già noto

Figura 58a. Maggio 1864.

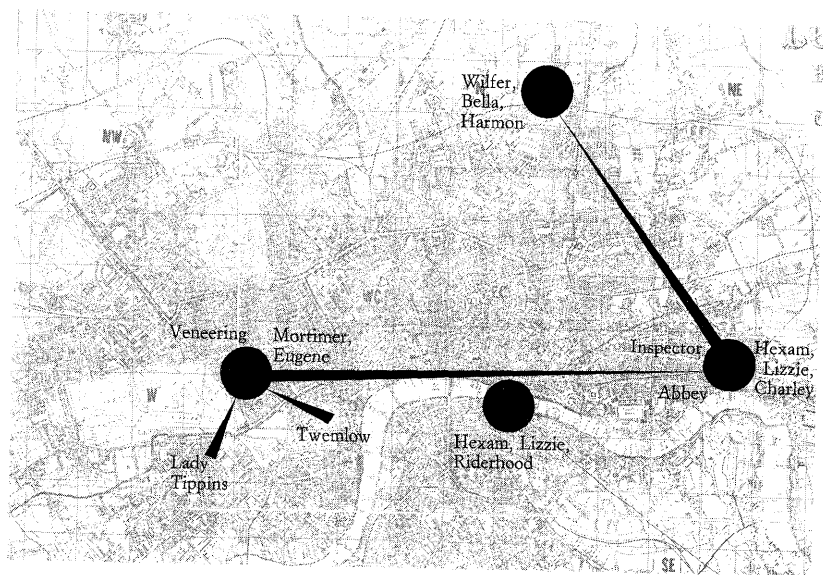


Figura 58b. Giugno 1864.

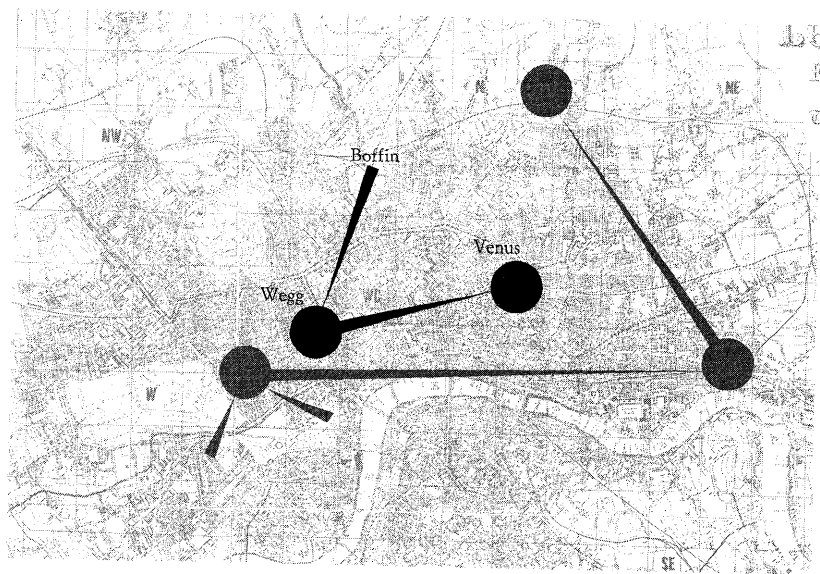


Figura 58c. Luglio 1864.

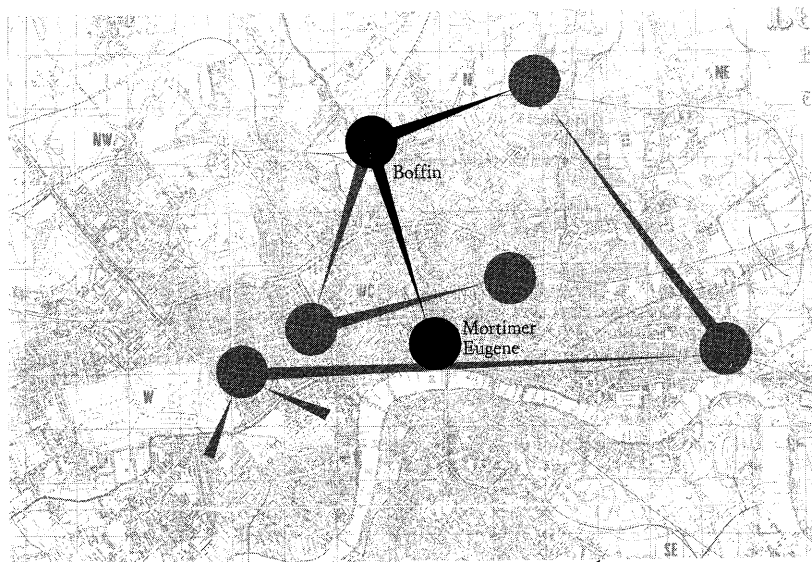


Figura 58d. Agosto 1864.

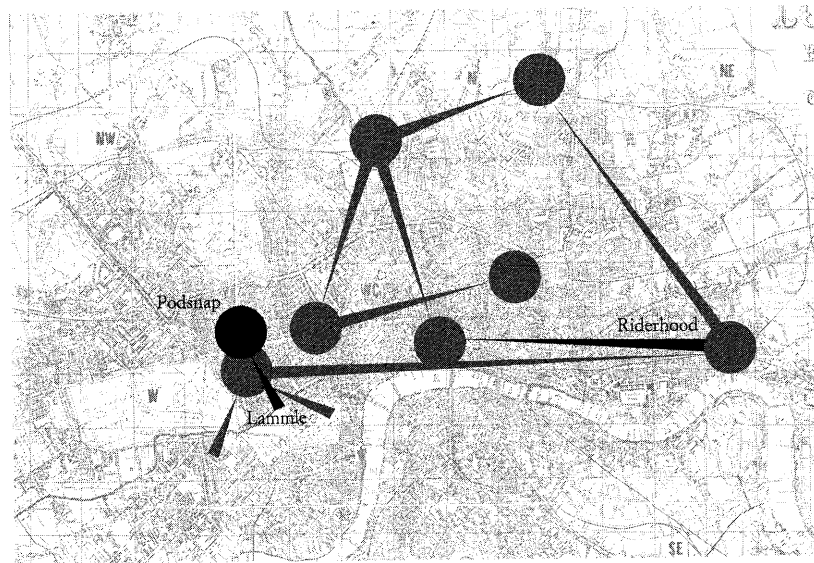


Figura 58e. Settembre 1864.

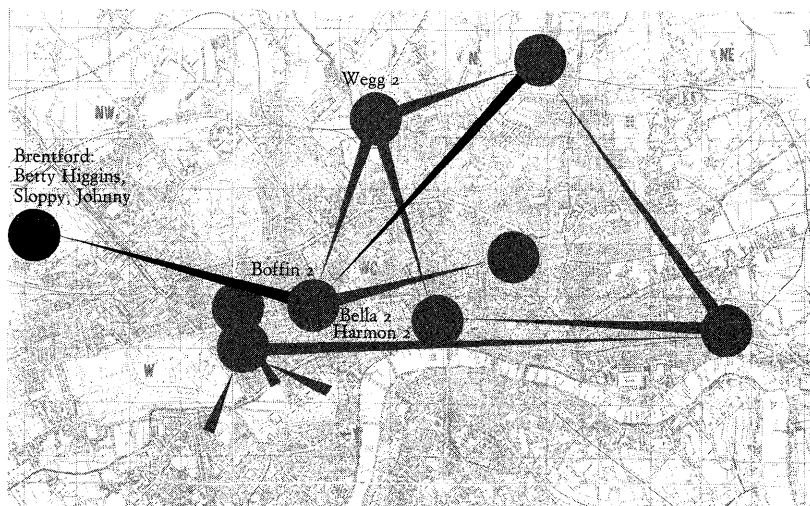


Figura 58f. Ottobre 1864.

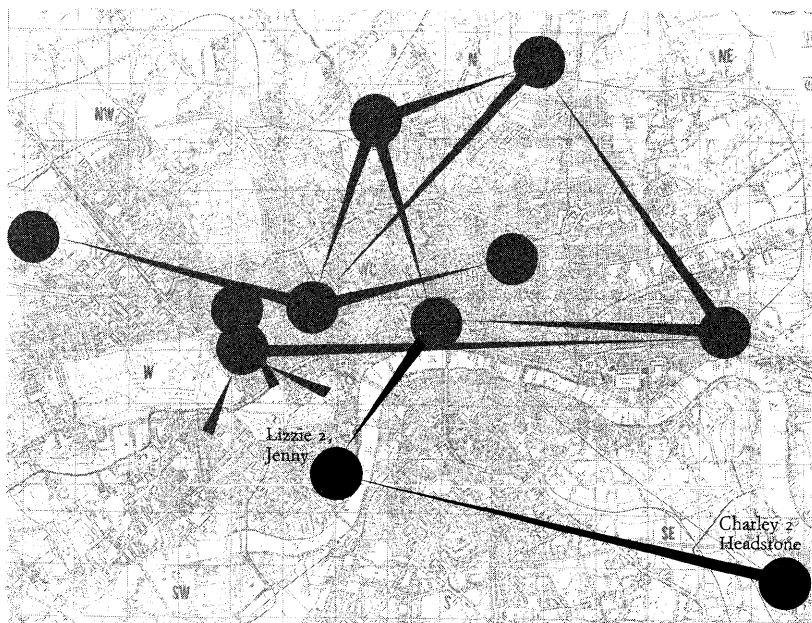


Figura 58g. Novembre 1864.

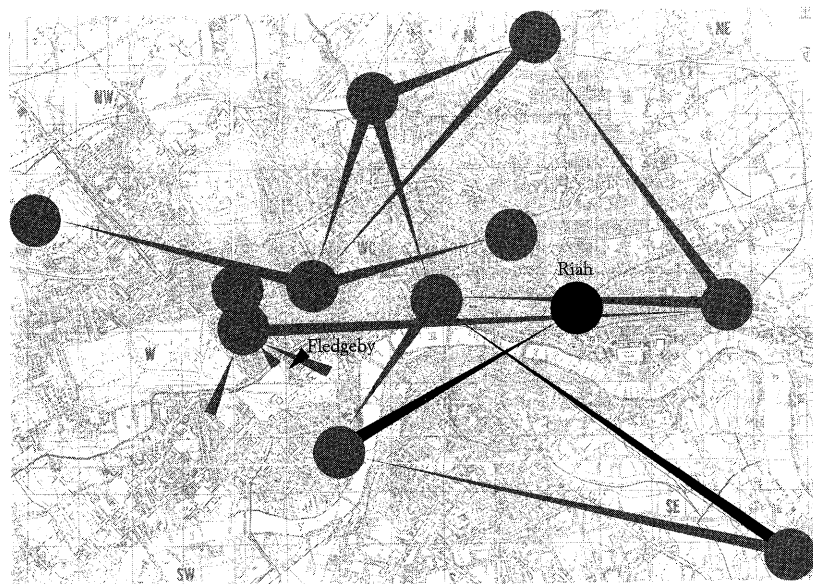
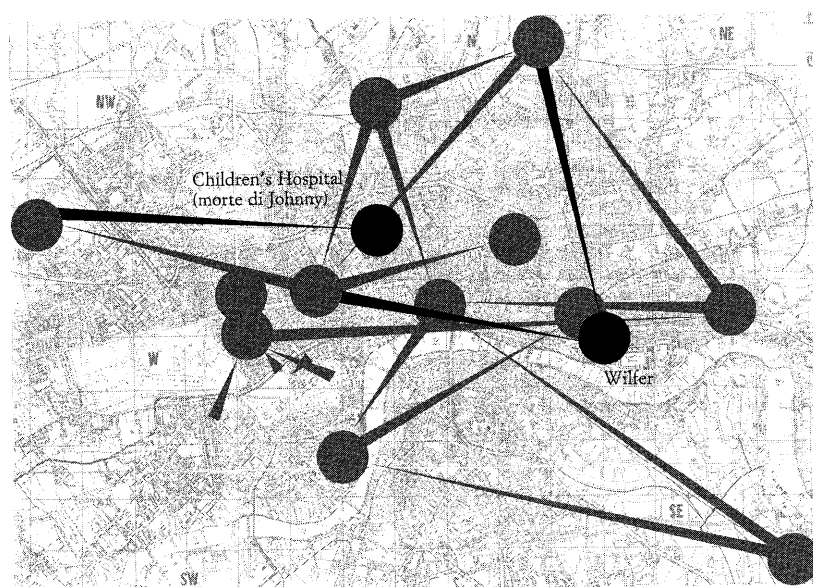


Figura 58h. Dicembre 1864.



a Holloway, all'angolo di strada con la panca di Wegg... Fantastica idea: la città – *la vicinanza spaziale che è l'aspetto più tipico della città* – come un vero e proprio enigma: un «mosaico di piccoli mondi», sí, ma le cui tessere sono state buttate per aria. Raymond Williams, *The Country and the City*:

Nel ripensare a un romanzo di Dickens, il movimento d'insieme che ci vien fatto di ricordare [...] è un frettoloso e all'apparenza casuale andirivieni di uomini e donne, che udiamo ripetere sempre le stesse parole, o assumere la stessa, immutabile espressione: un modo di vedere uomini e donne che appartiene alla strada. In principio, c'è un'assenza di connessioni e di sviluppo...¹⁹.

Un'assenza di connessioni, all'inizio della storia. Poi, via via che l'intreccio si addensa, questi spazi indipendenti si legano nella ragnatela sempre più fitta della figura 58a-b Ma su che poggiano tali legami? Ancora Williams:

Ma con lo sviluppo dell'azione, rapporti sconosciuti e mai ammessi, connessioni profonde e definitive, riconoscimenti e promesse inconfondibili e impegnativi vengono per dir così imposti alla coscienza.

Profondo, definitivo, inconfondibile, impegnativo... Troppi aggettivi, e troppo solenni; come se Williams fosse un po' imbarazzato da quel che sta descrivendo. E non ha tutti i torti, perché questi «rapporti mai ammessi» e «connessioni definitive» che sono «imposti alla coscienza» come altrettanti «riconoscimenti inconfondibili e impegnativi» – questi, sono i famigerati «romanzi familiari» di Dickens. *Casa desolata*:

Che rapporto può esserci, tra la tenuta nel Lincolnshire, la casa di città, il Mercurio incipriato, e i nascondigli di quel criminale di Jo con la sua scopa, su cui cadde quel raggio di luce lontana mentre spazzava gli scalini della chiesa? Che rapporto può mai esserci stato tra i tanti esseri umani delle innumerevoli storie di questo mondo, i quali, dalle opposte sponde di immensi baratri, sono stati tuttavia così stranamente posti a contatto!

Casa desolata, 16

Che rapporto? Sempre lo stesso, in *Oliver Twist* e *Nicholas Nickleby*, in *Casa desolata*, *Grandi speranze*, *La piccola Dorrit*, *Il nostro co-*

¹⁹ R. Williams, *The Country and the City*, Oxford U. P., 1973, pp. 154-55.

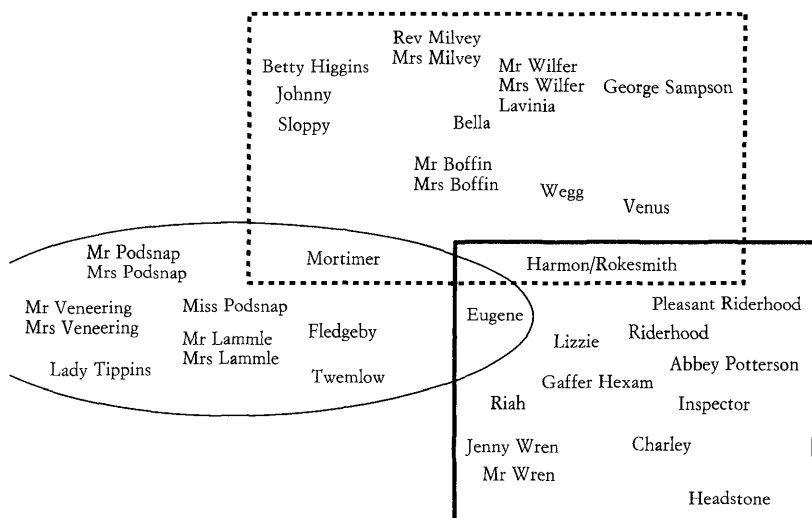
mune amico: il sangue. Figli perduti, cacciati, creduti morti; amori tenuti nascosti; testamenti rubati, o indecifrabili, o assurdi: tutte cose che hanno *separato* nei mille sottomondi urbani quella famiglia che ora il romanzo si incarica di *ricongiungere*. Storia dopo storia, il romanzo familiare agisce così come l'intelaiatura di base del racconto di Dickens, con una capacità di organizzazione narrativa che non viene mai neanche lontanamente eguagliata – nemmeno nei casi più intensi: non so, la bancarotta di Merdle nella *Piccola Dorrit* – dall'asse sociologico dell'intreccio. È un altro esempio del modo esitante, contraddittorio, in cui ha preso forma il romanzo urbano. Gli spazi tra loro irrelati della grande città aumentano il «rumore», le dissonanze, la complessità dell'intreccio? bene, il romanzo familiare cerca di *ridurla*, e fare di Londra un insieme coerente. E ne esce un sistema composito, in equilibrio precario, sempre sul punto di disfarsi in opposte direzioni: verso gli sketch e le scene staccate (che furono, naturalmente, le forme d'esordio del giovane Dickens) – o verso una fiaba biografica che cerca, in qualche maniera, di ricondurli a unità.

Cerca di ricondurli a unità... Ma si prendano le figure 59-61: dove i tre grandi romanzi londinesi di Dickens vengono scomposti come più sopra le *Illusioni perdute* e l'*Educazione sentimentale* (figg. 50-51). Epperò, l'ampia area centrale verso cui convergeva «naturalmente» il racconto di Balzac e Flaubert – dopotutto, *non è forse la città appunto un centro?* – in Dickens è quasi scomparsa, e quel po' che ne resta è occupato da personaggi pigri e viziosi come Mortimer e Eugene, o dal fiacco sognatore Arthur Clennam della *Piccola Dorrit*. (Fa eccezione *Casa desolata*: dove però il mondo della Legge – a parte Bucket, tutti mascalzoni, pazzi, o morti – è più un mattatoio che altro). Quasi passassero il romanzo ai raggi X, questi diagrammi ci mostrano una Londra che è in realtà un arcipelago di villaggi (Twickenham, Bleeding Heart Yard, la Marshalsea, il West End...), e dove i vari fili dell'intreccio, agnizioni o no, rimangono in buona sostanza slegati fra loro. E quando poi si arriva a un contatto tra le diverse classi sociali, è impressionante come tutto riesca qui a rimanere su un piano *strettamente personale*: nella figura 59, l'amore per

Eugene non costringe Lizzie ad affrontare lo snobismo crudele del West End – così come non costringe Eugene a misurarsi con il mondo del lavoro manuale e della povertà cronica. Anziché cambiare di classe sociale (come avviene in Balzac, se uno ha molta energia e molta fortuna), questi personaggi sembrano *trascenderla*, ed entrare in un mondo incantato dove ogni legame si sublima in un che di puramen-

Figura 59. *Il nostro comune amico*.

Le diverse parti di questo diagramma, e di quelli seguenti, sono universi narrativi in larga misura autosufficienti: ognuno dotato di *villain*, vittime innocenti, personaggi comici, misteri, potenzialità melodrammatiche. Tali ingredienti non sono tuttavia distribuiti in modo uniforme: i *villain*, ad esempio, sono molto più numerosi nel West End, mentre certi tipi di interazione «virtuosa» accadono di preferenza tra classe media e lavoratori poveri (vedi la fig. 62). In generale, questa sovrapposizione al tempo stesso multiforme ed esigua è l'ideale per la comicità dickensiana: fa incontrare dei mondi incommensurabili (con l'esplosivo incrociarsi dei loro linguaggi), ma non stabilisce mai quel solido terreno comune che toglierebbe forza alle polveri della comicità.



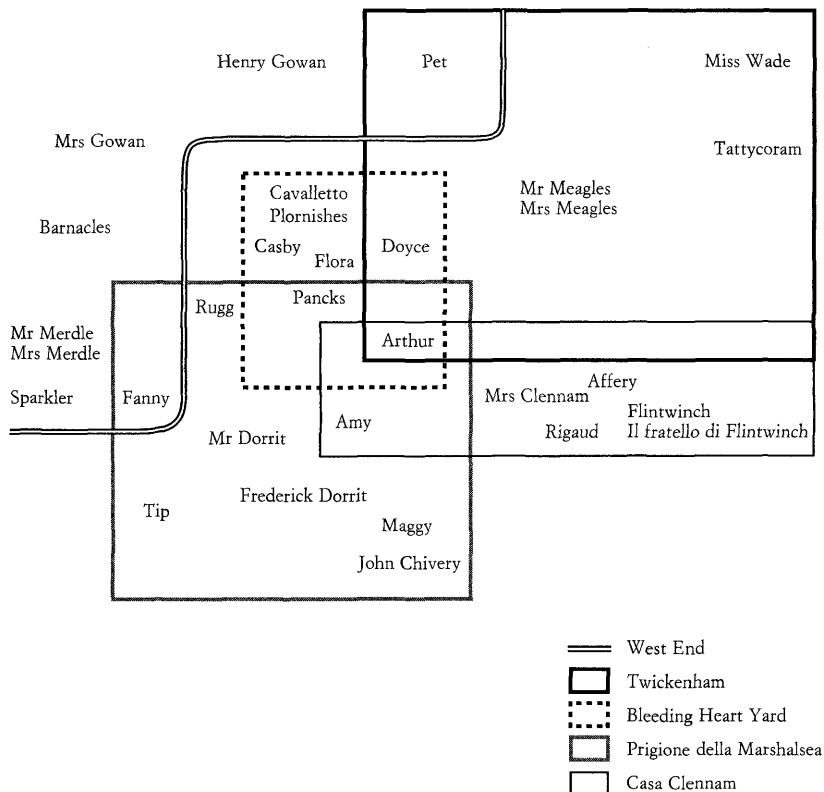
- Boffin e dintorni
- Alta società del West End
- Hexam e lo East End

te etico, e il *milieu* – la «forma demoniaca» assunta dai rapporti sociali, dirà Auerbach in *Mimesis*, parlando del realismo francese – non ha più alcun potere²⁰.

Del resto, si guardi il sistema di rapporti che emerge dalla figura 62: le classi alte praticamente tagliate fuori, e un flusso intensissimo, invece, tra lavoratori poveri e classe media. È l'utopia piccolo-bor-

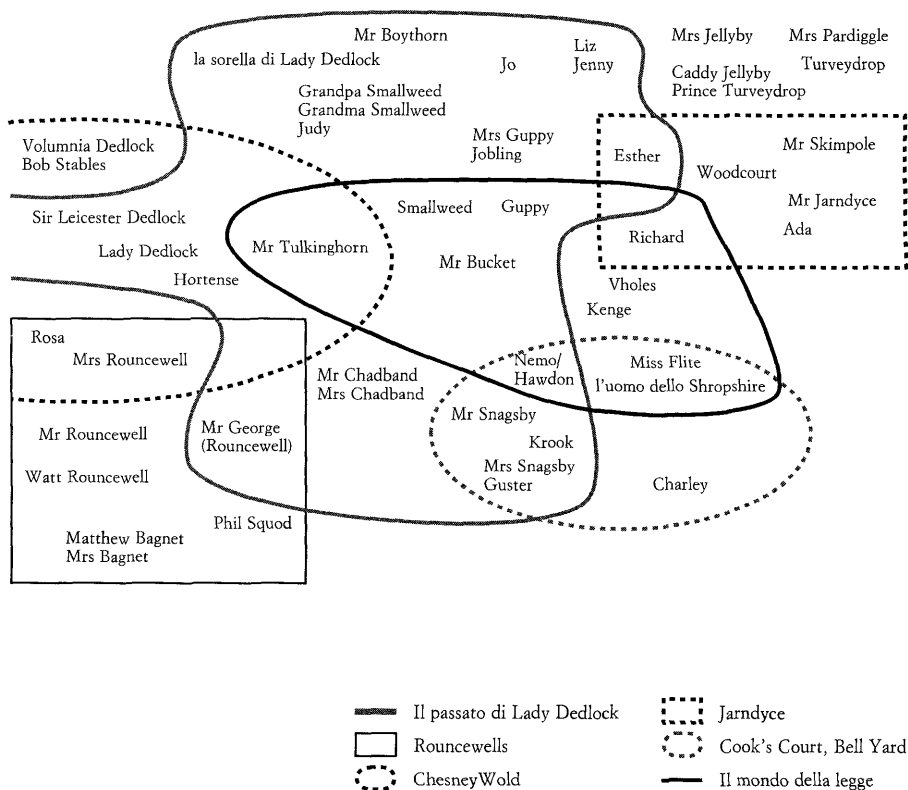
²⁰ Fatto significativo, *milieu* non ha un vero equivalente nella lingua inglese, che ha semplicemente fatto suo il termine francese (la cui prima comparsa risalirebbe peraltro, secondo l'*Oxford English Dictionary*, al 1877, sette anni dopo la morte di Dickens).

Figura 60. *La piccola Dorrit*.



ghese del mondo di Dickens: la classe di mezzo come perno del sistema sociale, e fonte dei suoi valori morali. Niente più ambizione feroce ad «arrivare» costi quel che costi, come nella piccola borghesia francese (e poi russa), ma solo la modesta aspirazione a una vita laboriosa e per bene, cui associare felicemente i migliori elementi del proletariato: dove «migliore» significa, di nuovo, privo di ogni ambizione. In questo mieloso camuffamento del rapporto tra morale e successo, la mobilità sociale arride ai miti, e soltanto a loro: Little Dorrit, Charley ed Esther in *Casa desolata*, Bella Wilfer dopo la sua rinascita

Figura 61. *Casa desolata*.



morale, Lizzie, Sloppy, i buonissimi Boffin. Peccato solo per tutti quei parenti inguaribilmente arrivisti, che stonerebbero in sí mansueto universo, e vanno perciò sterminati (Hexam, Riderhood, Mr Wren, Mr Dorrit, Tip...) affinché si compia il lieto fine borghese. Ma che fare, ogni cosa ha il suo prezzo, anche i buoni sentimenti.

9. 221B Baker Street.

La Londra di Dickens. E la Londra di Conan Doyle, che ha fama di essere ancor piú indimenticabile. E cosí, mentre lavoravo alle carte che seguono, ho condotto tra amici e colleghi una piccola inchiesta sulla Londra di Holmes. Le risposte, sempre molto sicure: la nebbia, l'East End, i vicoli ciechi, i Docks, la Torre, il Tamigi...

Figura 63: la Londra di Sherlock Holmes. Dove però le cose stanno in modo alquanto diverso.

Figura 62. Rapporti tra le classi nel *Nostro comune amico*.

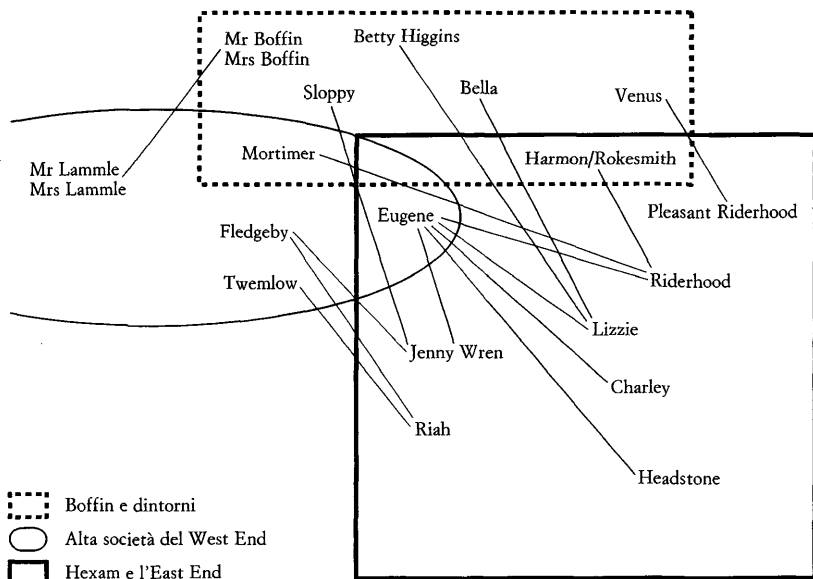
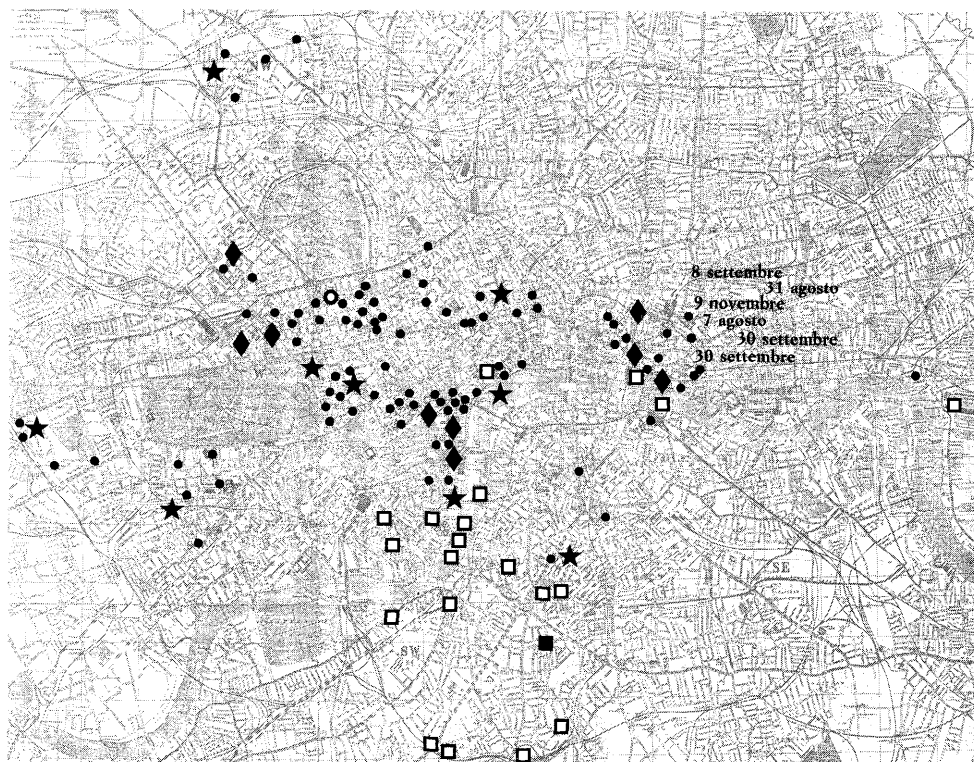


Figura 63. La Londra di Sherlock Holmes.

A differenza dei due primi romanzi di Holmes, che si svolgono a sud del Tamigi, tra Lambeth e Camberwell, i racconti brevi pubblicati a partire dal 1891 sullo «Strand Magazine» sono quasi interamente ambientati tra il West End e la City.

Visto che i primi romanzi di Doyle non ebbero un grande successo, mentre i racconti raggiunsero immediatamente una leggendaria popolarità, è possibile che Holmes debba la sua fortuna proprio a tale spostamento geografico, con cui Doyle «indovinò» lo spazio giusto per il racconto poliziesco.



Uno studio in rosso (1887), *Il segno dei quattro* (1890): ■ Omicidi (fuori carta: Upper Norwood)

□ Spostamenti di Holmes

Racconti (1891-1927):

● 221B Baker Street

● Spostamenti di Holmes

★ Omicidi

◆ Altri crimini

7 agosto ecc.: i delitti di
Jack lo squartatore

«Ho proprio paura, – disse Holmes, sorridendo, – che tutti i cavalieri della regina, e tutti i suoi fanti, non potranno aiutarci in questa faccenda». Aveva aperto la sua grande pianta di Londra, e vi si era chinato sopra, attento. «Guarda guarda, – disse dopo un po' con aria soddisfatta, – sembra che le cose stiano prendendo la piega giusta. Bene, Watson, credo proprio che ce la faremo, alla fin fine».

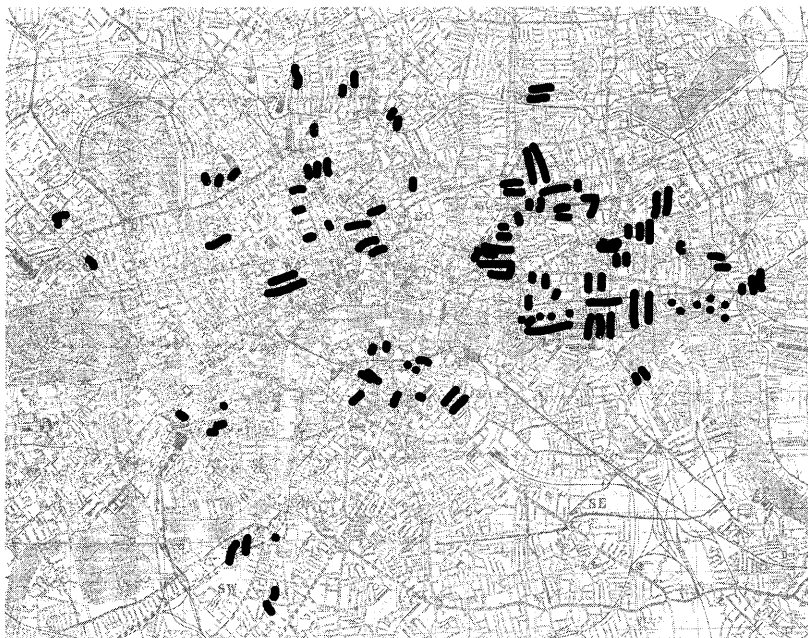
CONAN DOYLE, *L'avventura del progetto Bruce-Partington*.

C'è un gruppetto di casi nella City, e qualcun altro sparso qua e là; ma il grosso è nel West End. I quartieri poveri a sud del Tamigi, che erano al centro dei due primi romanzi («Sembra proprio che la nostra indagine non ci conduca nel gran mondo, Watson»: *Il segno dei quattro*), sono praticamente spariti; e quanto poi alla Londra ad est della Torre, Holmes ci si reca una sola volta in cinquantasei racconti.

Bene, e adesso, si guardi la figura 64: le zone di «depravazione e criminalità occasionale» della grande pianta di Booth. È l'esatto rovescio della Londra di Doyle. Vi sono dei focolai di «classi pericolose» a Paddington, Westminster, Soho, Camden Town; ma la zona di massima concentrazione inizia intorno alla Torre, e si allarga

Figura 64. Le classi pericolose di Charles Booth.

La carta indica le concentrazioni della categoria sociale più bassa («Vicious. Semi-criminal») inclusa da Booth nella *Descriptive Map of London Poverty* del 1889.



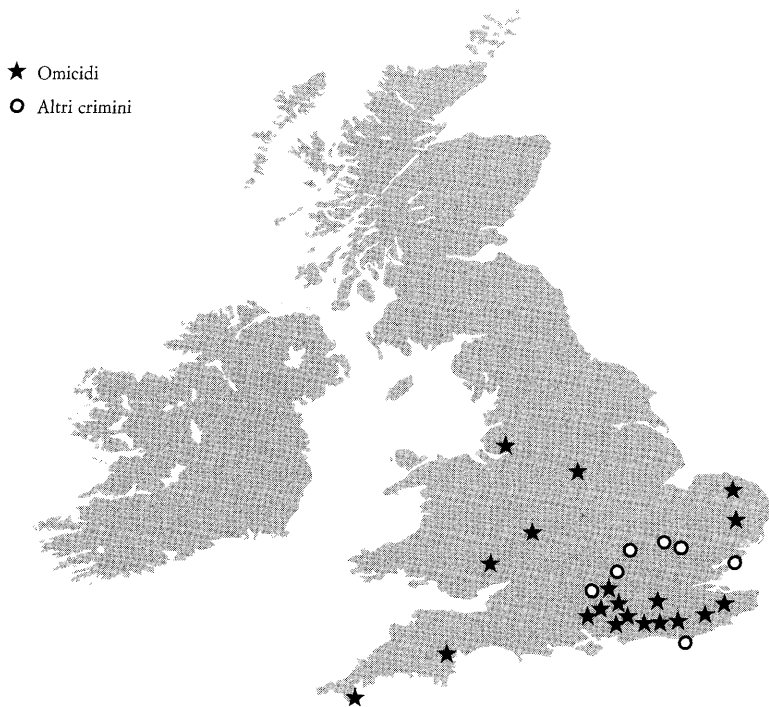
poi verso est, tra Bethnal Green e Whitechapel: le aree più povere della città.

Insomma: da una parte *il crimine immaginario, e dei ricchi*; dall'altra *quello reale, e dei poveri*. Asimmetria che all'inizio, chissà, ebbe magari un'origine «tattica»: Doyle sta inventando il ragionatore infallibile, e inviarlo in missione a Whitechapel – il quartiere dei sei delitti irrisolti di Jack lo Squartatore – sarebbe assai poco saggio; e infatti, come mostra la carta 63, ogni volta che arriva vicino a Whitechapel, Holmes si ferma. Ma a parte questo, l'antitesi di quelle due geografie ha un più profondo motivo simbolico. Il mondo criminale di Booth, infatti, è il risultato pressoché inevitabile della miseria urbana: è un fatto visibile, diffuso, evidente, che non ha proprio niente di misterioso. E invece il poliziesco vuole il crimine *come enigma*: l'evento strano, inaudito: il «caso», il «mistero», l'«avventura». E questo, può avvenire solo ben lontano dalla Londra dei poveri: è cosa da grandi Hôtel, case affacciate sul Parco, banche piene di lingotti d'oro, ministeri, segreti di Stato... Al poliziesco, diciamolo, piace la Londra del privilegio di sempre: le stesse strade, le stesse case e quartieri dei «silver-fork novels». Non per nulla, nella carta di Booth, Baker Street è di un bel rosso vivo, immersa in un mare dorato.

Londra. E poi le avventure rurali della figura 65 – che tuttavia non se ne allontanano mai un gran che. Le mete di Holmes sono il Surrey, il Kent, il Sussex (sulla cui costa il vecchio detective si ritira con le sue api): parole in codice per un week-end in campagna, suggerisce Francis Mulhern, che ha senz'altro ragione. E questo mondo di parchi e di antiche tenute non può non ricordare – tra le tante carte che abbiamo visto fin qui – la prima di tutte: l'Inghilterra di Austen. Come allora, del resto, l'Inghilterra ha paura, e inventa l'inverosimile formula della «invasion literature»: storie di guerra, con i francesi, i tedeschi, i russi, e infine i marziani, che sbarcano nel sud dell'Inghilterra, e marciano sulla capitale indifesa (mentre Dracula, che è più intelligente, sbarca a nord-est). Michael Matin, che ha studiato questa forma ormai dimenticata, ne

Figura 65. Assassinio in campagna.

Lontano da Londra, i delitti diventano di norma più sanguinari, e gli omicidi salgono da meno della metà dei casi di Holmes a circa tre quarti. Nella prima raccolta di Holmes – le *Avventure* – il contrasto di città e campagna era ancora più netto, poiché neanche uno dei sette racconti londinesi conteneva fatti di sangue, mentre i cinque ambientati in campagna erano tutti storie di omicidi (o tentati omicidi). Poi, la morte violenta divenne «obbligatoria» per il poliziesco, e Doyle deve aver deciso di portarla anche a Londra. Visto però lo straordinario fascino di quelle prime storie incrute (Uno scandalo in Boemia, L'uomo dal labbro storto, La lega dei capelli rossi), forse non fu una buona idea.



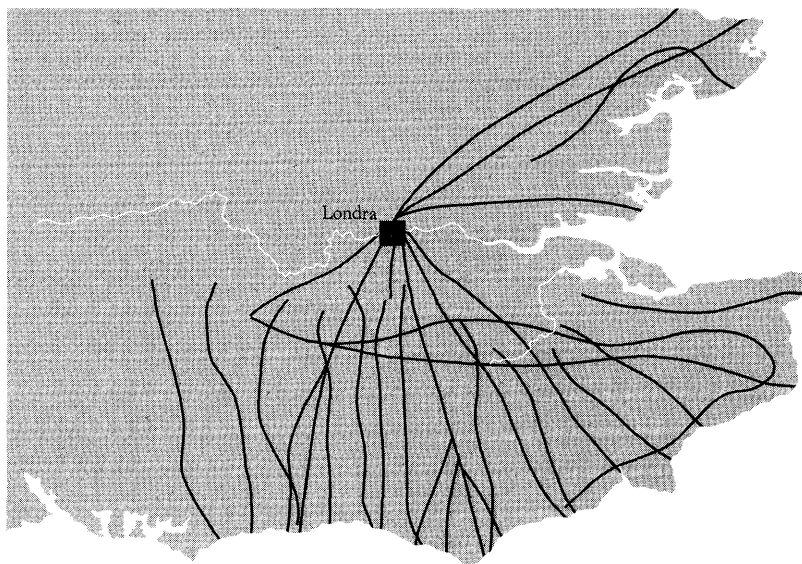
«È mia convinzione, Watson, fondata sulla diretta esperienza, che i più bassi e biechi vicoli di Londra non nascondano un vizio così diffuso e orribile come quello che si può incontrare nella sorridente e incantevole campagna[...]. In città, il peso dell'opinione pubblica può ottenere ciò che la legge, da sola, non è in grado di raggiungere».

CONAN DOYLE, *L'avventura dei faggi rossi*.

ha fatto una carta che somiglia moltissimo all'Inghilterra di Doyle (fig. 66): come se i delitti contro cui Holmes combatte (e che a sud di Londra sono tutti omicidi) fossero a loro volta una sorta di figura cifrata dell'attacco nemico.

Figura 66. Geografia della «invasion literature» (1871-1906).

La carta comprende i seguenti romanzi: Colonnello George Chesney, *La battaglia di Dorking*; «Grip», *Come John Bull perse Londra*; Horace Francis Lester, *La presa di Dover*; William Le Queux, *La grande guerra del 1897*; T. W. Offin, *Come i tedeschi presero Londra*; Colonnello F. N. Maude, *La seconda battaglia di Dorking*; «Quartier Generale», *La scritta sul muro*; William Le Queux, *L'invasione del 1910*.



— Percorso seguito
dalle truppe francesi,
tedesche e russe

No, la sciagura non fu una sorpresa. Ci giunse addosso all'improvviso, è vero, ma il suo arrivo era stato preannunciato in modo inequivocabile – se solo non avessimo fatto di tutto per non vedere. Noi inglesi non abbiamo che noi stessi da rimproverare, per l'umiliazione che ha colpito la nostra terra. Venerabile vecchiaia, si dice! Vecchiaia disonorata, dico io, poiché le tocca di far seguito a una vita disonorata come la nostra...

COLONNELLO G.T. CHESNEY, *La battaglia di Dorking*: ovvero, resoconto dell'invasione tedesca, e della caduta di Londra e Woolwich, narrato da un volontario ai suoi nipoti [1871].

Cosa in fondo probabile, visto che in Doyle quasi un criminale su due è uno straniero (fig. 67), e che nell'unica storia che si svolge fuori del regno – *The final Problem*: alle sorgenti del Reno – Holmes viene subito ucciso (ma poi resuscita: a Park Lane, in pieno West End).

«Come l'Inghilterra divenne un'isola», ha scritto una volta Braudel. Ecco, tra le altre cose, così.

Figura 67. «Rache».

Diversamente dai *villain* francesi della figura 10, i criminali di Doyle provengono in prevalenza da Stati Uniti, Germania, e Italia. È un segno del fatto che nuove rivalità economiche (Stati Uniti) e politico-militari (Germania) hanno preso il posto dell'antico antagonismo anglo-francese. Quanto poi all'Italia, la sua presenza nel poliziesco di fine secolo è legata principalmente all'esistenza di società criminali di tipo mafioso.



...attraversammo la Londra del gran mondo, la Londra degli alberghi, la Londra dei teatri, la Londra letteraria, la Londra commerciale, la Londra marittima, finché giungemmo in una città fluviale di centomila anime, dove i casseggiati di abitazione soffocano sotto il puzzo di tutti i reietti d'Europa...

CONAN DOYLE, *L'avventura dei sei Napoleoni*.

Capitolo terzo
Il mercato del romanzo verso il 1850

Mercato del romanzo. Sociologia della letteratura, come la si è a lungo chiamata; storia del libro, storia della lettura, come si tende a chiamarla oggi. Un campo nuovo, in crescita, pieno di sorprese; ma che non ha ancora davvero toccato la storia letteraria, e men che meno la riflessione morfologica. Gran diplomazia, tra storici del libro e della letteratura: ma una discussione vera deve ancora avvenire. E allora, questo capitolo cerca di lanciare un ponte tra due linee di ricerca: la storia del libro, e la storia delle forme. Cose molto distanti fra loro, si dirà. Vero. E proprio per questo il ponte va fatto.

In secondo luogo, queste pagine vogliono essere uno studio *quantitativo*: «storia seriale del terzo livello» (il livello della cultura) come l'ha chiamata una volta Pierre Chaunu¹. Come sempre nella storia seriale, il mio sarà un oggetto artificiale, costruito; perché una serie non la si «trova» in natura, ma la si fa – e la si fa puntando su ciò che è ripetibile, e può dunque trasformare degli oggetti distinti in una serie omogenea. E questo, naturalmente, è ciò che rende i metodi quantitativi così sospetti, agli occhi della critica letteraria: il timore che essi sopprimano l'unicità, l'irripetibilità di ogni singolo testo. Il che, ammettiamolo, è vero. Ma siccome io non credo nel valore epistemologico del caso unico, la cosa non mi turba gran che, e anzi... Ma di ciò, più avanti.

Infine, questo è anche, ovviamente, un capitolo di geografia culturale. Gli storici del libro hanno spesso mostrato come il mercato lette-

¹ P. Chaunu, *Un nouveau champ pour l'histoire serielle: le quantitatif au troisième niveau*, in *Methodologie de l'histoire et des sciences humaines*, Privat, Toulouse 1973.

rario sia diviso in verticale, tra i diversi gruppi sociali; qui, io ne studio le discontinuità orizzontali, tra luogo e luogo. Il che mi farà riflettere sui diversi spazi della storia letteraria – la provincia, la nazione, il continente, il mondo... – e sulla gerarchia, a volte inflessibile, che tutti li lega.

I.

1. «*Esperimenti condotti su dei diagrammi*».

La figura 68: *circulating libraries*. Le biblioteche circolanti, di prestito, di metà Ottocento: quando la grandissima maggioranza dei lettori non compra romanzi, ma li prende appunto a prestito in queste sale commerciali sparse un po' dappertutto, e che costituiscono dunque degli eccellenti indicatori di mercato. Con un limite serio, purtroppo: benché restino molti cataloghi di *circulating libraries*, i loro registri di prestito sono andati perduti²: sappiamo cioè quali libri fossero negli scaffali, ma non se venissero letti o no. Il che è certamente un peccato, ma rende lo studio dei cataloghi ancora più utile: se non sapremo mai quel che la gente effettivamente leggeva, ragionare su quel che avrebbe *potuto* (o *non* potuto) leggere è infatti tutto quel che ci resta.

Dopo aver chiesto consiglio ad alcuni storici del libro, nel 1993 ho dunque scritto a diverse biblioteche inglesi, e mi sono ritrovato con i 14 cataloghi della figura 68. Poiché i cataloghi seguono l'ordine alfabetico per titoli, ho preso i primi cento titoli di ogni raccolta, per avere dei campioni paragonabili, e ho cominciato a studiarli. Con una sola, assai semplice speranza: di trovare quante più differenze possibili. La geografia vive di differenze (se i fiumi e le città e le montagne fossero distribuite ovunque in modo uniforme, le carte geografiche sarebbero inutili, e la geografia non esisterebbe); e poi, il concetto di «letteratura nazionale» non mi ha mai convinto, e con-

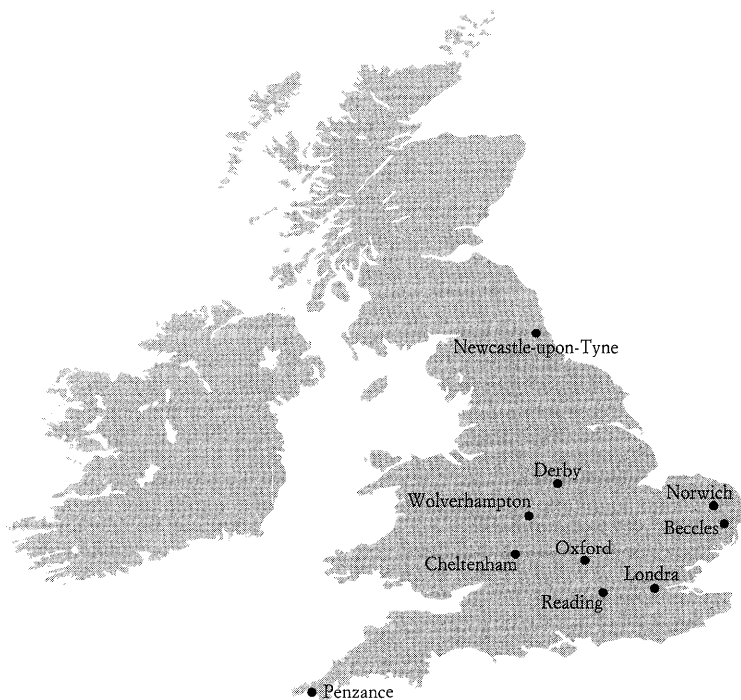
Con una eccezione, che forma l'oggetto di un ottimo studio di Jan Fergus, *Eighteenth-Century Readers in Provincial England: The Customers of Samuel Clay's Circulating Library and Bookshop in Warwick, 1770-1772*, in «The Papers of the Bibliographical Society of America», vol. LXXVIII, n. 2, 1984.

tavo appunto su una distribuzione altamente differenziata per risolverlo in un arcipelago di circuiti, o mercati, distinti.

Bene. Avevo i campioni, e dovevo studiarli. Ma come? Per me, l'unità di analisi ideale sarebbe il genere letterario: ma la tassonomia della narrativa ottocentesca è un tale disastro, e i titoli di questi cataloghi sono spesso così oscuri che – per il momento – un'analisi per generi era fuori questione. Cominciai dunque a misurare l'«aggror-

Figura 68. *Circulating libraries*.

Cataloghi consultati: Ebers' (Londra 1838); Literary Society (Madras 1839); Lovejoy's (Reading 1845); Collumbell's (Derby 1845); Public Library (Norwich 1847); Public Library (Beccles 1847); Hewitt's (Derby 1849); Davies' (Cheltenham 1849); Henriques' (Cheltenham 1849); Kaye's (Newcastle-upon-Tyne 1852); Plowman's (Oxford 1852); Vibert's (Penzance 1855); Athenaeum & Mechanic Institute (Wolverhampton 1856); British Library (Londra 1861).



Fuori carta: Madras

namento» delle diverse biblioteche, ma non trovai nulla di interessante. Passai allora a un altro indicatore, che era, in senso lato, una misura della presenza del «canone» nelle varie raccolte: quanti dei cento romanzi di ogni campione fossero cioè stati scritti da autori menzionati nel *Dictionary of National Biography* (DNB). Il DNB è tutt'altro che perfetto, naturalmente (ed è anche molto più ampio del «canone» romanzesco corrente): ma è un indice ricco e plausibile, già usato splendidamente da Raymond Williams negli anni Sessanta, e poi, più di recente, da Gaye Tuchman e Nina Fortin nella loro analisi della formazione del canone (e delle esclusioni che esso comporta)³.

Con mia grande soddisfazione, il DNB presentò subito delle oscillazioni assai ampie: in alcune biblioteche i romanzi scritti da autori «canonici» erano meno del 40%; in altre, più dell'80%. Le differenze erano venute fuori, finalmente, e aprivano la strada a quella tecnica statistica – la correlazione – che è alla portata persino di un dilettante mio pari: spiegare un gruppo di dati sulla base di un altro gruppo di dati⁴. Su un asse cartesiano le presenze del DNB, sull'altro le dimensioni della biblioteca, e la figura 69 ne è il risultato. Alcuni dati non sono allineati, vero, ma la tendenza generale è chiarissima: più la raccolta è piccola, più la presenza del DNB è massiccia. *Più la raccolta è piccola, cioè, più essa è canonica*⁵. È quel che dice Margaret Cohen del canone universitario: che la sua rigidità è in rapporto con

³ R. Williams, *The Social History of English Writers*, in *The Long Revolution*, 1961; G. Tuchman e N. Fortin, *Edging Women Out*, Yale U. P., 1989.

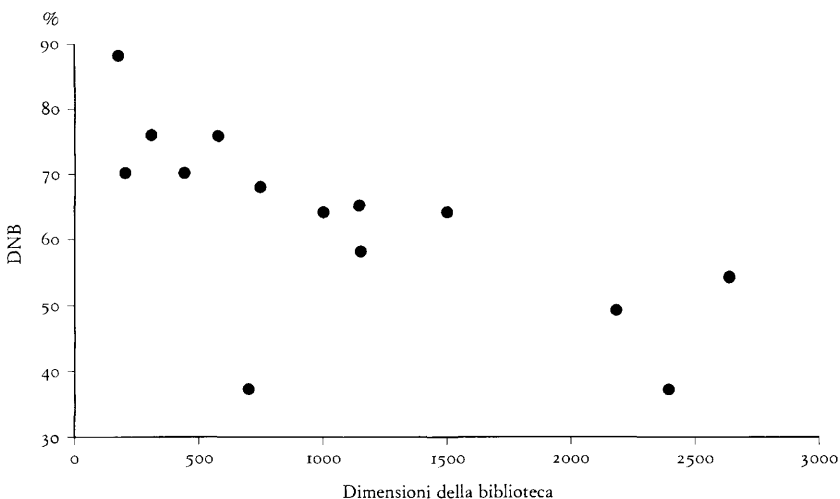
⁴ Si ricordino le frasi di Peirce citate nell'introduzione: «Le operazioni sui diagrammi [...] equivalgono agli esperimenti sulle cose reali della ricerca fisica e chimica. I chimici parlano da tempo dei loro esperimenti come di domande poste alla natura. Bene, gli esperimenti condotti sui diagrammi sono delle domande poste alla natura dei rapporti in questione».

⁵ Mi è stato fatto notare che questa formulazione sembra attribuire alle bibliotechine della provincia vittoriana una facoltà profetica (azzeccare il canone odierno con un secolo di anticipo!) decisamente inverosimile. Non è così, naturalmente, e il fraintendimento nasce da un modo errato (e molto diffuso, specie negli Stati Uniti) di considerare il canone romanzesco come una creazione dell'istituzione scolastica. Ciò è falso, ci son volute generazioni perché la scuola «accettasse» davvero il romanzo, e quando lo ha fatto si è limitata (con rarissime eccezioni) a far suoi quei romanzi che erano già stati selezionati dal mercato. Se oggi troviamo tutto intero il canone nelle biblioteche commerciali di metà Ottocento, dunque, è perché quelle si regolavano appunto in base al mercato – come farà poi, buon'ultima, la scuola.

la brevità dei corsi: dieci, dodici, quindici settimane, quello che sia: sempre troppo poche, per sentirsi liberi di cambiare davvero. Ed è così anche per le piccole biblioteche: hanno solo dieci o dodici scaffali, e dunque li riempiono di libri «sicuri». In Francia, le biblioteche private della prima età moderna seguono lo stesso principio: quando in casa c'è un solo libro (il che, nel Seicento, accade assai spesso), la scelta non è mai casuale (qui letteratura, lì religione, altrove storia o racconti di viaggi); è sempre la stessa: un'opera di devozione⁶. La logica è sempre quella: dimensioni ridotte, uguale scelte sicure. Più cinicamente: dimensioni ridotte, uguale forme egemoniche; come se mancasse il peso, la massa critica per resistere alla forza di gravità dell'egemonia culturale. Se c'è un solo libro, religione. E se c'è un solo scaffale, il canone.

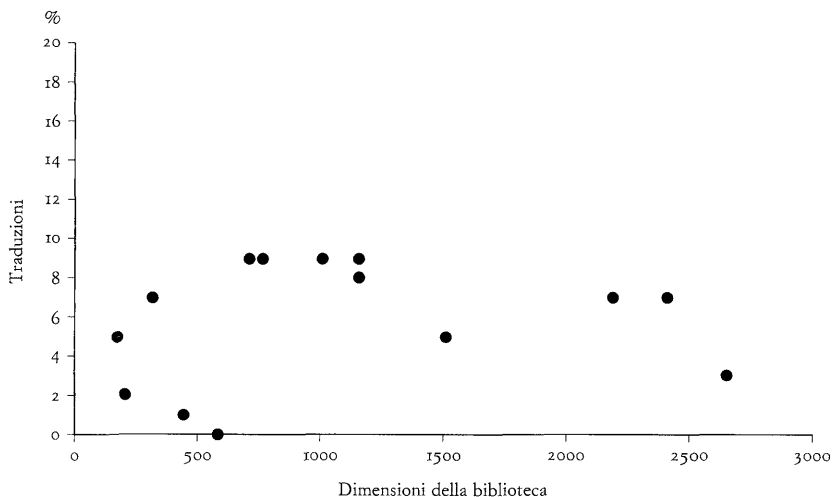
⁶ Su questo, cfr. R. Chartier, *Formazione del libro: libri blu e prodotti a stampa di vasta diffusione*, in *Figure della furfanteria*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, pp. 163 sgg.

Figura 69. Il canone nelle *circulating libraries*.



Quanto appena detto suggerisce un'ipotesi di carattere più generale: cioè, che le questioni quantitative non sono quasi mai *soltanto* quantitative. Una biblioteca piccola non è uguale a una biblioteca grande, solo su scala più piccola: è una biblioteca *diversa*. Diversa per l'invadenza del canone, come abbiamo già visto; e diversa anche perché, quando le dimensioni scendono, qualcosa si perde. A misurare la presenza delle letterature straniere, ad esempio (e benché dai dati in mio possesso non emerga alcuna tendenza generale), una cosa sembra comunque assodata: in metà delle raccolte più piccole – e solo lì – le traduzioni diminuiscono a tal punto che praticamente scompaiono: la Hewitt's Circulating Library di Derby, ha due soli romanzi stranieri nei primi cento titoli (*Gil Blas* e *I misteri di Parigi*); la Literary Society di Madras, uno (*Don Chisciotte*); la biblioteca di Vibert a Penzance, neanche uno (fig. 70). Qui, il mutamento di dimensioni ha toccato la struttura stessa della biblioteca: meno spazio non significa *meno* romanzi stranieri, ma *niente affatto*. E una biblioteca senza romanzi stranieri... be', è davvero un'altra cosa.

Figura 70. Le letterature straniere nelle *circulating libraries*.



2. *Interludio teorico: IV. Letteratura normale.*

D'accordo, mi è stato spesso obiettato; d'accordo, le biblioteche più piccole sono iper-canoniche. E allora? Alla fin fine, ciò vuol dire che i grandi libri ci sono tutti, e quelli mediocri ne restano fuori. E che c'è di male, in questo stato di cose?

C'è di male l'idea, implicita, che la letteratura si sviluppi passando da una grande opera all'altra, in una sorta di ininterrotto filo diretto. E invece, essa segue una strada obliqua e spezzata: «canonizzazione del ramo cadetto», la chiamava Viktor Šklovskij. *Teoria della prosa*:

Nell'alternarsi delle scuole letterarie l'eredità non passa di padre in figlio, ma dallo zio al nipote [...] Nello «strato inferiore» sorgono nuove forme, che scacciano quelle dell'arte vecchia [...] sicché lo scrittore di *vaudeville* Belopjatkin risorge in Nekrasov [...] Aleksandr Blok canonizza i temi e i ritmi dei canti zingareschi, e Čechov introduce il giornalismo umoristico nella letteratura russa, mentre Dostoevskij eleva gli artifici del romanzo giallo a norma letteraria⁷.

Vaudeville, zingari, giornalismo umoristico, poliziesco; le barzellette sui burocrati e il *Cappotto* di Gogol'; le vignette urbane, e Dickens; i romanzetti coloniali e *Cuore di tenebra*; la pubblicità, e *Ulisse*... Ecco quel che succede, quando una biblioteca ha occhi solo per il canone: castigando la cattiva letteratura, essa priva il suo pubblico della materia prima, del terreno un po' sporco ma vivo da cui procede ogni evoluzione letteraria. Diventa scolastica, sterile: tanto più se le mancano anche, come si è visto, i libri stranieri. (E uno si chiede: sarà forse che la rigidità di ogni «canone» è direttamente proporzionale alla chiusura provinciale di una data cultura?)

C'è poi una seconda questione, di tipo ancora più astratto. Come ho detto all'inizio, questo capitolo è (anche) un ragionamento di tipo quantitativo; lavora sui romanzi all'ingrosso, trascurando la loro unicità. Ma perché fare questo? Che ci si guadagna? Cos'è che i metodi quantitativi *aggiungono* allo studio della letteratura?

⁷ V. Šklovskij, *Letteratura senza soggetto*, in *Una teoria della prosa*, 1929, trad. it. De Donato, Bari 1966, pp. 180-81.

Ci si guadagna, per cominciare, un contesto piú ricco per la storia letteraria. Quando leggiamo che «il diciottesimo secolo [...] fu l'età per eccellenza del decollo dell'alfabetizzazione femminile»⁸, ad esempio, questo dato di fatto, squisitamente quantitativo, aiuta a spiegare il crescente rilievo delle donne scrittrici (e lettrici) per il romanzo settecentesco, o la fortuna della forma epistolare, o la grande parsimonia stilistica – come di chi si rivolge a un pubblico ormai pienamente maturo – di Austen al giro del secolo.

Ma al di là del contesto extra-letterario, la storia seriale mi sembra un ottimo modello analitico *per lo studio della stessa letteratura*; in particolare, alla luce di due grandi risultati della scuola delle «Annales», resi appunto possibili dal ricorso alle serie quantitative. L'ampliamento del «territorio dello storico», innanzitutto, verso ciò che è quotidiano, dimesso, privo di monumentalità, e magari invisibile: come molti, moltissimi libri delle biblioteche che ho provato a studiare (e che a suo tempo la gente leggeva). E poi, in parallelo, la scoperta di quanto sia *lento* il cambiamento di questo nuovo, sterminato territorio: la scoperta della *histoire immobile*, come Braudel l'ha una volta polemicamente chiamata.

Ecco dunque quel che possono darci i metodi quantitativi: un rovesciamento della gerarchia tra la serie e l'eccezione, in cui la prima diventa – come è – la presenza dominante del campo letterario. Una storia della letteratura come storia di norme, insomma: scenario assai piú «piatto» di quello cui siamo abituati: ripetitivo, lento – noioso, anche. Ma tale è appunto la vita (compresa la vita letteraria), e anziché «redimere» la letteratura dalla sua prosaica realtà dovremmo una buona volta imparare a vederla, e a conoscerla per quello che è. Del resto, proprio come la maggior parte della scienza è «scienza normale» – che «non va in cerca di novità [...] e, se tutto funziona, neanche ne trova» – così *la maggior parte della letteratura è letteratura normale*: «piccole pulizie», direbbe Kuhn: «tentativi di imprigionare la [letteratura] nel contenitore precostituito, e relativamente inflessibile, del paradigma dato»⁹.

⁸ F. Furet e J. Ozouf, *Reading and Writing. Literacy in France from Calvin to Jules Ferry*, 1977, Cambridge U. P., 1982, p. 37.

⁹ T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, 1962, seconda ed. ampliata 1970, trad. it. Einaudi, Torino 1978, pp. 75, 44 (traduzione lievemente modificata). Il dualismo storiografico di Kuhn (lunghi periodi di scienza normale, e rivoluzioni scientifiche di breve durata)

Una letteratura piú piatta e noiosa. Ma poi, siamo sicuri che la noia sia davvero noiosa? Quando le guarderemo in faccia, le convenzioni letterarie ci appariranno finalmente per quello che sono: un enigma. Com'è che un genere letterario sa indovinare la propria forma, tra cento esordi casuali, in competizione fra loro, e spesso spaventosamente malfatti? Com'è che una convenzione cambia, e anzi: cambia mai veramente? O non resta invece stabile sotto mille travestimenti – finché un giorno crolla di colpo? E perché regge? E perché si disintegra? E come è possibile che la *stessa* convenzione funzioni in paesi *diversi* – la Scozia e l'Italia, la Danimarca e l'Ungheria?

Tutte domande per un altro lavoro. Meno l'ultima, che tornerà un po' piú avanti.

3. *L'Inghilterra diventa un'isola.*

Si torni per un attimo al grafico delle traduzioni (fig. 70). Le dimensioni sono decisive, d'accordo, ma qui c'è anche qualcos'altro di strano: i romanzi stranieri sono pochissimi in *tutte* le raccolte. Due, tre, cinque, sette, nove per cento; e mai di piú, in nessuna delle quattordici biblioteche. Sono dati che mi hanno fatto ripensare a una ricerca sul romanzo europeo che avevo svolto a Columbia, nel 1992, con un gruppo di studenti di dottorato. All'epoca, avevamo usato quasi esclusivamente le bibliografie nazionali (che sono spesso inaffidabili), e operato le nostre campionature su soli tre anni per secolo; e dunque, in termini assoluti, i nostri risultati non hanno alcun valore probante. Ma quando ho visto che le *circulating libraries* davano gli stessi risultati – be', ho provato un soprassalto di fiducia nei confronti di quel vecchio studio; del suo valore indicativo, se non altro.

Ecco quel che avevamo trovato nel 1992 per il secolo del decollo del romanzo (fig. 71) e per i due anni campione della prima metà dell'Ottocento (fig. 72). Come si vede, quasi tutti i paesi europei importano dall'estero la metà, e anche piú, dei loro romanzi, mentre Francia e Gran Bretagna fanno gruppo a sé, con percentuali di importazione assai bas-

è strutturalmente identico agli «equilibri punteggiati» di Gould ed Eldredge, sulla cui importanza come modello storiografico ho piú volte insistito negli ultimi anni.

Figura 71. Romanzi stranieri nelle diverse letterature europee 1750-1850.

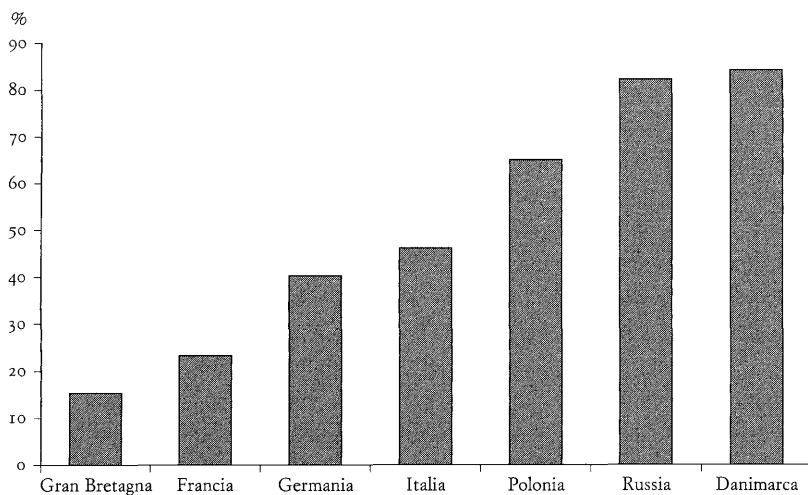
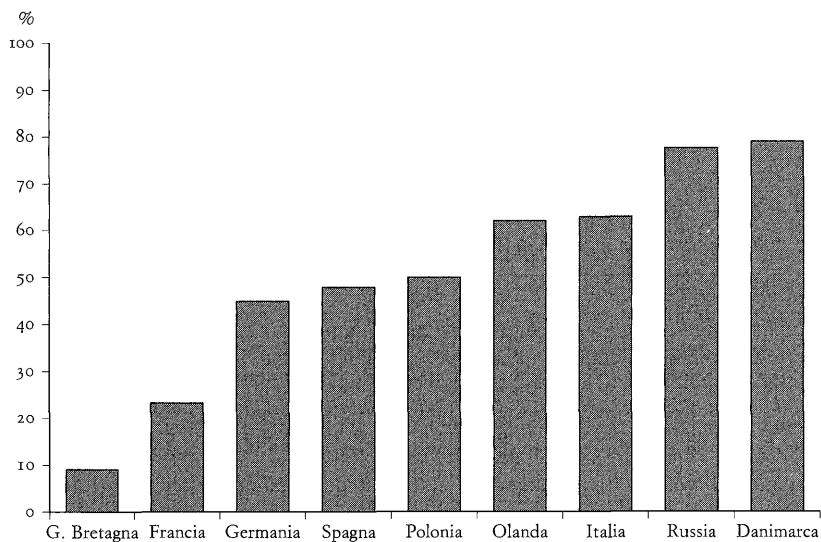


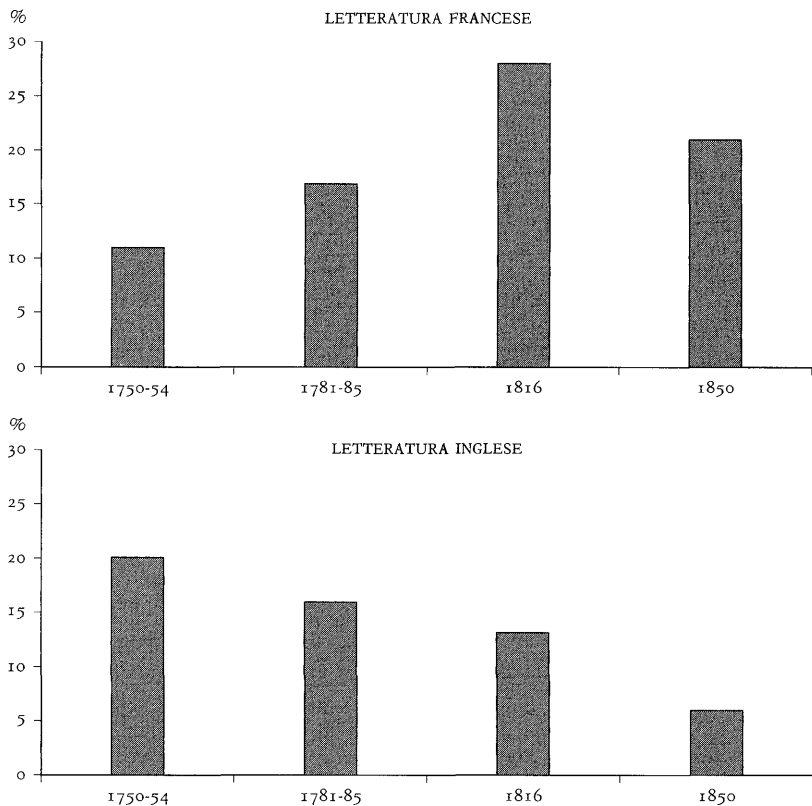
Figura 72. Romanzi stranieri nelle diverse letterature europee 1816, 1850.



se: cosa logica, perché questi due paesi *producono* moltissimi romanzi (e molti buoni romanzi, per di più) e non hanno quindi bisogno di importarli da fuori. Ma a guardarle più da vicino, Francia e Gran Bretagna sono poi meno simili di quel che non sembri (fig. 73): mentre l'una aumenta di molto le proprie importazioni, portandole dal 10 al 25%, l'altra procede nel senso contrario, e le riduce dal 20 a poco più del 5%¹⁰.

¹⁰ Ma forse – mi si è obiettato – forse tradurre i romanzi stranieri era inutile, visto che in Inghilterra molti leggevano il francese. Forse. Però, esattamente quanta gente sapesse il francese non è affatto chiaro; e poi, si leggeva il francese anche in Polonia o in Italia, ma questo non impedì agli editori polacchi e italiani di tradurre moltissimi romanzi francesi.

Figura 73. Romanzi stranieri nella letteratura francese e inglese.



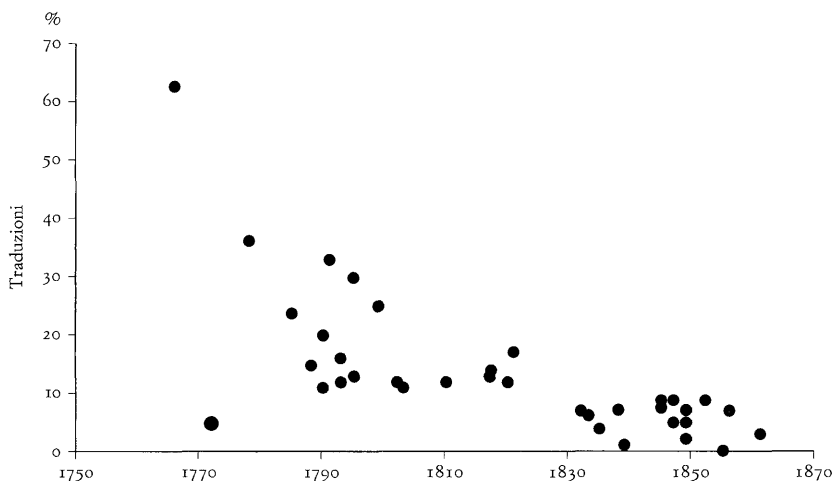
Queste traiettorie incrociate erano curiose, e decisi cosí di controllare qualche altra fonte. Cercai altri cataloghi di biblioteche circolanti, procedendo a ritroso nel tempo, e la caduta delle importazioni inglesi riapparve, ancora piú netta di quel che credessi (fig. 74).

Figura 74. Romanzi stranieri nelle *circulating libraries* (1766-1861).

La (relativa) scomparsa dei romanzi stranieri dal mercato letterario inglese si concentra in due fasi: gli anni 1790-1800, e 1825-30. Nel primo caso, l'ostilità verso la rivoluzione francese è la spiegazione piú probabile (corroborata del resto dalla «francesizzazione» della figura del *villain* già incontrata nella fig. 10). Nel secondo caso il fattore decisivo va invece probabilmente cercato nell'autonomo sviluppo della produzione letteraria: intorno al 1820 la narrativa inglese mette infatti a punto un insieme di forme (romanzo storico, «silver-fork novels», storie di guerra, «nautical tales», racconti «orientali») che con ogni probabilità saturano il mercato, riducendo cosí lo spazio per le importazioni straniere.

Cataloghi consultati:

Lowndes (Londra 1766); Clay (Warwick 1772); Bell's (Londra 1778); John Smith (Glasgow 1785); Sanders (Derby 1788?); Lockett (Dorchester 1790); Phorson (Berwick 1790); James Sibbald (Edinburgh 1791?); Sael (Londra 1793); Yearsley (Bristol 1793); Mariott (Derby 1795); A. Brown (Aberdeen 1795); Angus and Son (Aberdeen 1799); Booth (Norwich 1802); Turner (Beverley 1803?); Ren-nison&Tarry (South End, Essex 1810); Turner (Beverley 1817); Wilkins (Derby 1817); Ford (Chesterfield 1820?); A. Watson (Aberdeen 1821); Johnson (Beverley 1832); Wyllie and Son (Aberdeen 1833); Jones&Parry (Carnarvon 1835); Ebers' (Londra 1838); Literary Society (Madras 1839); Lovejoy's (Reading 1845); Columbello's (Derby 1845); Public Library (Norwich 1847); Public Library (Beccles 1847); Hewitt's (Derby 1849); Davies' (Cheltenham 1849); Henriques' (Cheltenham 1849); Kaye's (Newcastle-upon-Tyne 1852); Plowman's (Oxford 1852); Vibert's (Penzance 1855); Athenaeum&Mechanic Institute (Wolverhampton 1856); British Library (Londra 1861).

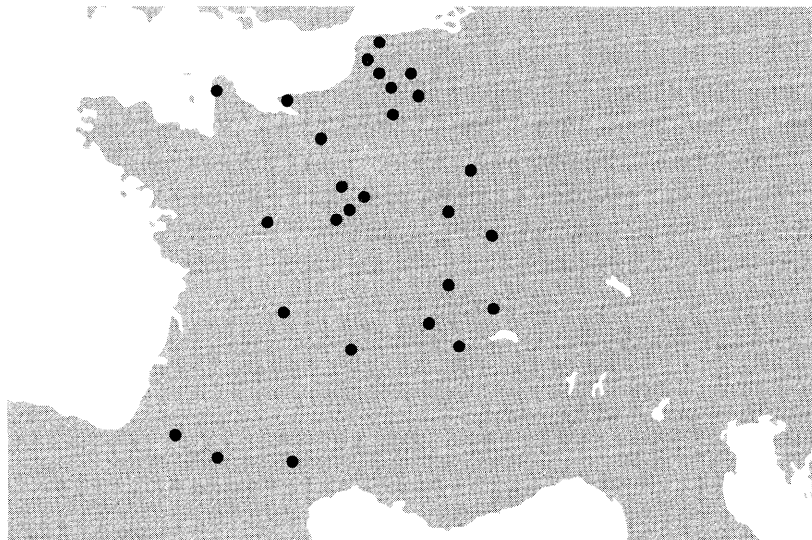


Poi andai alla Bibliothèque Nationale di Parigi – che possiede una splendida raccolta di cataloghi di *cabinets de lecture*, l'equivalente francese delle *circulating libraries* – e cercai dei dati paragonabili per *cabinets* ottocenteschi di varie dimensioni e collocazione: e anche qui, la presenza dei romanzi stranieri confermava in buona sostanza i dati della bibliografia nazionale (figg. 75 e 76).

Figura 75. Campione di *cabinets de lecture* (1810-60).

Cataloghi consultati:

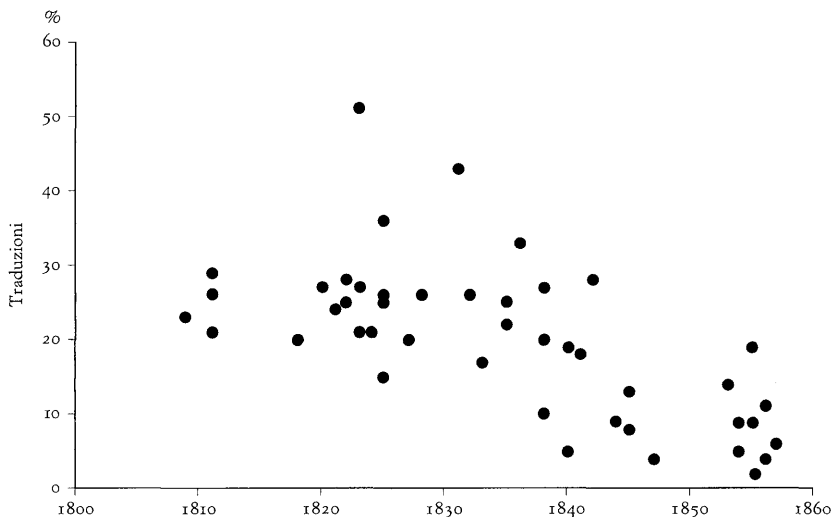
Galignani (Parigi 1809); Auzou (Rouen 1811); Houze (Parigi 1811); Janet et Cotellet (Parigi 1811); Renard (Parigi 1811); Garnier (Parigi 1818); Goullet (Parigi 1821); Hauteceur (Parigi 1822); Mesdames Alexandre (Rouen 1822); Ducrot-Desons (La Cappellet 1823); Gondar-Roblot (Parigi 1823); Ridan (Parigi 1823); Cassegrain (Havre 1824); Goujon (Parigi 1825); Goujon (St-Germain-en-Laye 1825); M.lle Charveys (Saint-Maixent 1825); Malines (St-Jean-Pied-de-Port 1825?), Rosier (Parigi 1825); Beauvert Fils (Clermont-Ferrand 1827); Jocquinot (Parigi 1828); Galliot (Parigi 1831); Janotte (Parigi 1832); Jenotte (Saint-Cloud 1832); Alloir (Chevreuse 1833); Cochard (Rocroi 1835?); Lemonnier (Dunkerque 1835?); Leger (St-Omer 1836); Campion (Guines, Boulogne 1838); Fourny-Hairaud (Gueret 1838); Piltan (Parigi 1838); Combarel (Dole 1840); Francois dit Violette (Cherbourg 1840?); Caboché-Lebargy (Roubaix 1841); Jeannot (Parigi 1842); Jeannot (St-Hippolite-sur-le-Doubs 1842); Ober (Douai 1844); Boyer (Chalons-sur-Saône 1845); Dortu (Châlons sur-Marne 1845); Cabinet Central de Lecture (Digione 1847); Arnaud (Havre 1853); Fluteau-Guyot (Chatillon-sur-Seine 1854); Pousset-Remond (Digione 1854); Pujo-Bergedebat (Cauterets 1854); Duverge et Josset (Parigi 1855); Duverge et Josset (St-Denis, Ile de la Reunion 1855); Mme Tesselin-Laguerre (Saint-Mihiel 1855); Tumerel-Bertram (St-Omer 1855); Barthes (Castres 1856); Pate Aine (Charleville 1856); M.lle Cattou (Roubaix 1857).



«Come l'Inghilterra divenne un'isola», ha scritto Braudel nei *Tempi del mondo*; ecco, questa è una storia assai simile: come l'Inghilterra del romanzo divenne un'isola, ripudiando la sua settecentesca dimestichezza con la cultura francese per l'autarchia vittoriana¹¹. E se dalle serie quantitative passiamo ad alcuni casi qualitativi esemplari, il risultato non cambia. *Eugenie Grandet* e *Papà Goriot* vengono tradotti 26 anni dopo la loro pubblicazione originaria; *Le affinità elettive*, 45 anni; *La certosa di Parma*, 62 anni; *Il rosso e il nero*, 70 anni. Nella seconda metà del secolo, *Madame Bovary* viene tradotto (da Eleanor Marx) 29 anni dopo la sua pubblicazione; *L'educazione sentimentale*, 29 anni; *I Buddenbrook*, 23 anni (e a New York). Quattro

¹¹ «Cataloghi come quello [della Collyer's Circulating Library] dimostrano che negli anni di *Pamela* i pezzi forti delle biblioteche circolanti erano in larga misura tradotti dal francese», scrive Alan Dugald McKillop (*English Circulating Libraries, 1725-1750*, in «The Library», 1933-1934, pp. 484-85). Per parte sua, James Raven ha dimostrato che, tra il 1750 e il 1770, «dei venti romanzieri più popolari d'Inghilterra, sei erano francesi» (*British Fiction 1750-1770*, Delaware U. P., 1987, p. 21). Il ruolo del romanzo francese è anche sottolineato da John Richetti e Lennard Davis nei loro studi sulle origini del romanzo inglese.

Figura 76. Le letterature straniere nei *cabinets de lecture*.



dei primi grandi romanzi russi (*Eugenio Onegin*, *Le anime morte*, *Oblo-mov*, *Padri e figli*) devono aspettare in media 20 anni per essere tradotti in francese – e 43 per essere tradotti in inglese. O ancora: nel 1869, la gigantesca biblioteca di Mudie's, a New Oxford Street, non aveva *nulla* in inglese di Voltaire, Diderot, Puškin, o Balzac (non aveva neanche il *Werther*, *Le affinità elettive*, e *I tre moschettieri*; poi mi sono fermato)¹². E non parliamo poi di Henry Vizetelly, che finisce in galera per aver pubblicato Zola, e del pubblico abominio per quella «fogna a cielo aperto» («Daily Telegraph», 1891) che sono i drammi di Ibsen.

Che dire; sembra il mercato cinematografico americano. Una cultura che non si aspetta nulla dall'estero; senza curiosità, senza interesse. E anzi, peggio: come recita la pubblicità di *The Novel Newspaper*, una collana di ristampe a basso prezzo:

Per quel che riguarda i romanzieri francesi del giorno, Victor Hugo, Madame Sand, o Paul de Kock, siamo orgogliosi di annunciare che l'esclusione totale delle loro opere dal *Novel Newspaper* ci ha fatto ricevere i ringraziamenti di numerosi capifamiglia...¹³

L'esclusione totale delle loro opere... C'è un'*ostilità* per le forme straniere, qui, che ricorda i *villain* francesi di inizio Ottocento e la «invasion literature» di fine secolo (figg. 10 e 66), e che non può non aver influito sulla narrativa inglese nel suo complesso: che non può non averla *impoverita*, anzi – come quando Virginia Woolf disse, e aveva ragione, che *Middlemarch* è uno dei rari romanzi inglesi scritti per degli adulti. Pochi romanzi stranieri, infatti, non significa solo pochi romanzi stranieri: vuol dire anche che a molte tecniche e temi dell'epoca (l'adulterio, la politica, il tono «serio» di Auerbach, l'effetto di realtà, il naturalismo, il romanzo di idee...) viene

¹² Vedi S. Keith, *Mudie's Select Library: Principal Works of Fiction in Circulation in 1848, 1858, 1869*, Ann Arbor, Michigan, 1955. «Come pensare che una donna o un uomo di mondo – scrisse Geraldine Jewsbury in un rapporto di lettura per Mudie's – voglia leggere la storia delle pene di un mercante in rovina? Forse che la lettrice media si interessa alle speculazioni del mondo degli affari?» Ovvero: forse che si interessa a *Cesar Birotteau* o a *Illusioni perdute*? (Jewsbury è citata da G. L. Griest, *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel*, Indiana U. P., Bloomington 1970, p. 127).

¹³ *The Novel Newspaper* fu pubblicato dal 1839 al 1842, ed è descritto da Michael Sadleir in *XIX Century Fiction. A Bibliographical Record*, Cambridge U. P., 1951, vol. II, pp. 142-45.

di fatto *impedito l'accesso in Gran Bretagna*; mentre altre tecniche (la struttura fiabesca, il lieto fine, il moralismo sentimentale, la dominante comica) godono per contro di una sorta di protezionismo letterario, e sopravvivono dunque, mai messe davvero alla prova, per un secolo intero. E gli adulti si leggono *David Copperfield*, e peggio per loro ¹⁴.

4. *Il mercato ineguale.*

Il *Dictionary of National Biography*. I romanzi stranieri (e soprattutto francesi). E poi, decisi di vedere che cosa succedeva con le ristampe popolari.

La figura 77 è dedicata appunto alla più famosa di tali collane: i primi 24 volumi dei «Bentley's Standard Novels», dal 1831 al 1833. Come si vede, è un grafico a due *plateaux*: le biblioteche grandi hanno quasi tutti i romanzi di Bentley's; quelle piccole, assai pochi. E ad esaminare queste ultime più da vicino, lo scenario mi era ormai familiare. Le dimensioni ridotte avevano di nuovo rafforzato il canone: le opere di Cooper e Austen, che formavano il 33% del campione di Bentley's, salivano qui al 75%. I romanzi europei, per parte loro, erano di nuovo tutti scomparsi. E poi, notai qualcos'altro: tre delle cinque biblioteche più piccole avevano comprato solo i romanzi storici di Bentley's; una quarta, solo i romanzi sentimentali. Avevano puntato tutto su una forma – e rinunciato alle altre: niente gotico, niente romanzi giacobini, niente *Frankenstein*, niente romanzi regionali...

Ovvero: una biblioteca piccola non sceglie un numero minore di

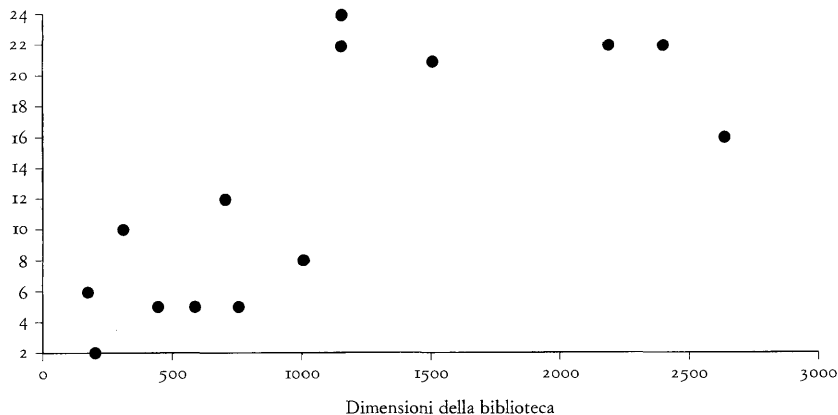
¹⁴ Questo orizzonte internazionale già così limitato sembra restringersi ulteriormente nel caso della classe operaia. Nel 1875, la biblioteca della «Alliance Cabinet Makers' Association» possedeva un solo testo straniero (di Gustave Aimard) su sessanta opere di letteratura (S. Shipley, *The Library of the Alliance Cabinet Makers' Association*, in «History Workshop», 1976). E trent'anni dopo, quando la «Review of Reviews» chiese al primo largo gruppo di deputati laburisti quali autori li avessero maggiormente influenzati, l'unico straniero menzionato è Giuseppe Mazzini (J. Rose, *How historians study reader response: or, what did Jo think of «Bleak House»?*, in J. O. Jordan e R. L. Patten (a cura di), *Literature in the Marketplace*, Cambridge U. P., 1995, pp. 203-4).

libri dall'*insieme* dello spettro morfologico, ma restringe invece l'*ampiezza stessa* dello spettro. Il dato quantitativo assume ancora una volta un valore formale, morfologico: nel senso, sia chiaro, che *riduce* la diversità morfologica. «Il numero delle diverse specie presenti in una data area, – scrive Stephen Jay Gould, – è fortemente influenzato, se non addirittura controllato, dall'estensione dell'area stessa»¹⁵. E lo stesso vale per i libri: il numero delle forme presenti è influenzato, e forse controllato, dall'estensione della biblioteca. Ovvero, dall'estensione del mercato. *La ricchezza delle nazioni*, capitolo terzo:

Come la divisione del lavoro ha origine nella facoltà dello scambio, così la sua ampiezza sarà sempre limitata dall'ampiezza di quello, vale a dire dall'ampiezza del mercato. Quando il mercato è molto ristretto, esso non offre alcun incoraggiamento a dedicarsi interamente a una sola attività [...] Ci sono alcuni tipi di occupazione, anche di natura assai umile, che possono essere svolti solo in una grande città. Un facchino, ad esempio, non troverà di che vivere in nessun altro posto. Un villaggio sarebbe uno spazio troppo angusto per la sua occupazione, e anche una città di provincia non è di solito abbastanza grande da dargli regolarmente lavoro...

¹⁵ S. Jay Gould, *The Great Dying*, in *Ever Since Darwin*, Norton, New York, 1977, p. 136.

Figura 77. I «Bentley's Standard Novels» nelle *circulating libraries*.



L'ampiezza della divisione del lavoro è sempre limitata dall'ampiezza del mercato... Questo è il punto. Una biblioteca piccola è il segno di un mercato ristretto: «uno spazio troppo angusto», per la crescente divisione del lavoro della narrativa ottocentesca. E così, essa scoraggia le forme «specializzate» (come il romanzo giacobino, o regionale, o le importazioni europee), e predilige invece la forma tuttotfare, «generalista», del romanzo storico.

E a proposito di mercati ristretti, completerò questo rapido schizzo di sociologia della lettura con un famoso articolo di Kaufman, di trent'anni fa, sulle *circulating libraries* di fine Settecento. Ho aggiunto ai suoi dati quelli di alcuni cataloghi rinvenuti nel frattempo, e il risultato si può vedere nella figura 78: correlando libri e popolazione, viene fuori che in molte piccole città il settanta, l'ottanta, anche il novanta per cento dei libri disponibili sono romanzi. La cosa non è inevitabile, beninteso (si noti la parte bassa del grafico), però è assai frequente – mentre è invece impensabile a Londra, dove i romanzi sono al massimo un terzo del totale. Ed ecco infine la carta di questo stato di cose (fig. 79): dove l'altezza delle colonnine scure indica la percentuale di romanzi nelle varie località (e dove le piccole città di Stamford e Dorchester, non incluse nel censimento del 1801, rafforzano la tendenza della fig. 78).

Nelle case dove c'è un solo libro, dicevo più sopra, troviamo la religione; nelle biblioteche con un solo scaffale, il canone; e nelle città con una sola biblioteca, il romanzo¹⁶. Questa è una carta, come dire, della romanizzazione della provincia: l'antefatto di *Madame Bovary*

¹⁶ Conclusioni analoghe in Fergus (*Eighteenth-Century Readers in Provincial England* cit., p. 158 n): «I dati a nostra disposizione suggeriscono che, in generale, le piccole biblioteche provinciali del tardo Settecento possedevano in larghissima prevalenza romanzi». Un rapido esame di 23 *cabinets de lecture* situati in piccole città francesi della prima metà dell'Ottocento ha dato risultati ancora più netti: nella gran maggioranza dei casi, i romanzi costituiscono il 100% dei libri in catalogo, e in due soli casi scendono al di sotto dell'85%. E lo stesso sembra valere per la Germania: «Biblioteche circolanti dal repertorio prevalentemente narrativo [...] erano spesso dirette da antiquari, rilegatori, o individui del tutto estranei al settore, ma anche alcuni librai seri nelle città più piccole si videro costretti ad allineare la loro offerta a questo genere di merce. Nel ducato di Württemberg nel 1809 i nove decimi di tutte le biblioteche circolanti sul mercato erano aziende [...] di questo tipo, con repertori tra i duecento e i seicento volumi», R. Wittmann, *Una rivoluzione della lettura alla fine del XVIII secolo?*, in G. Cavallo e R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Bari-Roma 1995, pp. 364-65 (corsivi miei). I dati raccolti da D. Kaiser per gli Stati Uniti degli anni 1765-1866

Figura 78. Percentuale di romanzi nelle *circulating libraries* di fine Settecento.

Biblioteche menzionate: Francourt (Londra 1748); Lownds (Londra 1755); Bathoe (Londra 1757); Noble (Londra 1767); Sanders (Derby 1770); Bell (Londra 1778?); Silver's (Ramsgate 1787); Lucas (Birmingham 1787); Ann Ireland (Leicester 1789); Heavisides (Darlington 1790); Allen (Hereford 1790); Hookham (Londra 1791); Corkhill (Whitehaven 1793); Hookham (Londra 1794); Mariott (Derby 1796); Hazard (Bath 1796); Lowe (Birmingham 1796); Lane (Londra 1796-1802); Gibbon (Bath 1800); Sands (Newcastle 1801); Weatherdon (Newton Abbot 1804); Marshall (Bath 1808).

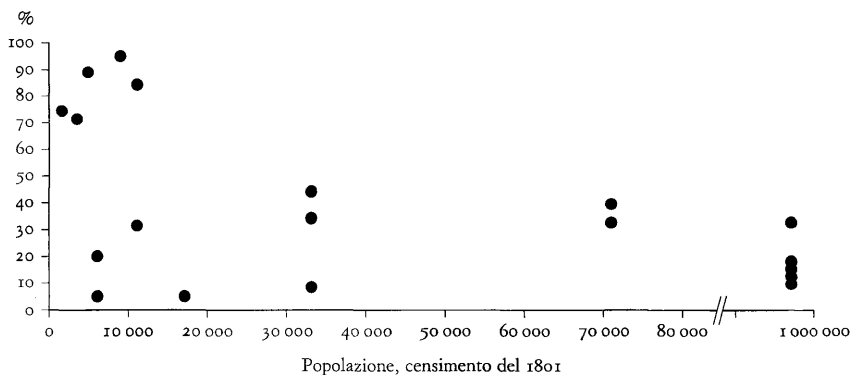
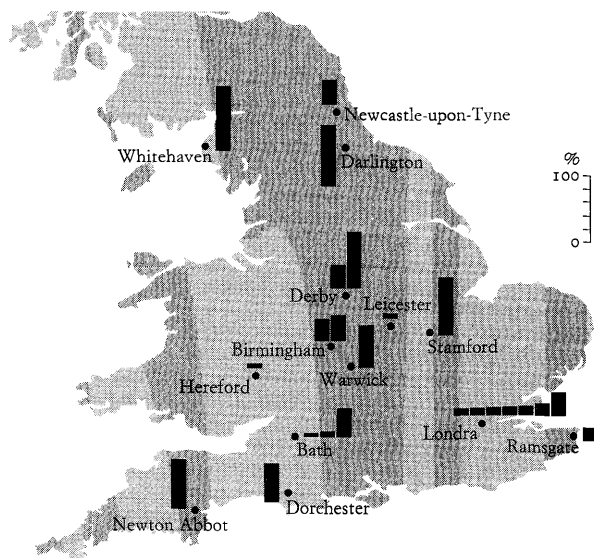


Figura 79. Percentuale di romanzi nelle *circulating libraries* di fine Settecento.



(che prende anche lei i suoi libri da una biblioteca circolante – e sono tutti romanzi). E infatti, nel tardo Ottocento, le statistiche di prestito da ogni parte del Regno Unito concordano su questo fatto: in provincia, il romanzo è diventato la forma più diffusa di lettura – e in realtà quasi *l'unica* forma¹⁷. Il romanzo non è il «primo passo» dopo il quale (nelle parole del *Salford Public Library Parliamentary Return* del 1865) «i lettori si sposteranno gradualmente dalla letteratura d'intrattenimento alle opere storiche e biografiche»¹⁸. No, il romanzo non si fa educatamente da parte, e col suo successo «locks out», chiude la porta in faccia a quasi tutte le altre forme di lettura¹⁹.

(*A book for a sixpence. The Circulating Library in America*, Beta Phi Mu, Pittsburgh 1980, Appendici I e II) sono i soli a contraddire la tendenza generale, con una percentuale di «Fiction» e «Literature» che è regolarmente più alta a Boston, Baltimora o New York, che non a Portsmouth, Newburyport, o Waterville. Molto spesso (ma non sempre) le biblioteche di provincia con pochi romanzi hanno moltissimi libri nel gruppo «Theology and Religion»: il che suggerisce che l'indebolimento della devozione a vantaggio della letteratura di intrattenimento – un processo che, in Europa occidentale, ha luogo nella seconda metà del Settecento – procede con notevole ritardo in territorio americano.

¹⁷ «La commissione della biblioteca [di Stockport] scoprì con allarme che i romanzi ammontavano al 73% dei prestiti nel primo anno di operazioni, e avevano raggiunto l'80% due anni più tardi» (T. Kelly, *A History of Public Libraries in Great Britain 1845-1975*, Library Association, London 1977, p. 51). Ad Airdrie, «la commissione della biblioteca sarebbe stata felicissima di veder scendere la percentuale dei romanzi chiesti in prestito, ma le cifre si rifiutarono di secondare i loro desideri», scrive W. Craig Strang (*Airdrie Public Library, 1853-1894*, in «Library Review», 1985, p. 222). A Belfast, la relazione per il 1892-93 indicava prestiti del 61% per la letteratura in prosa, e del 18% per la «Juvenile Literature», che era composta anch'essa quasi interamente di romanzi (*Our Readers and What They Read*, relazione tenuta per la riunione annuale della Library Association, settembre 1894).

¹⁸ «Addio belle speranze», commenta Kelly dopo aver citato il *Return* di Salford: vent'anni dopo, «nel rapporto per il 1876, venne fuori che i romanzi ammontavano al 45% dei titoli in catalogo, e all'83% dei prestiti» (*A History of Public Libraries* cit., p. 51). E a proposito di altri *Returns* di fine Ottocento: «Un campione di tredici biblioteche, che comprende tutte quelle più grandi e una selezione di quelle più piccole, dà i seguenti risultati: i romanzi rappresentano meno del 50% dei prestiti in due soli casi – Sheffield (30%) e Manchester (48%). Negli altri casi, la percentuale oscilla tra il 57% (a Birmingham) e l'83% (a Bradford e Salford). Un analogo campione compilato nel 1883 presenta un'oscillazione compresa tra il 55% (Plymouth) e il 78% (Nottingham): qui, Manchester è salita al 57%, e Sheffield al 63%» (*ibid.*, p. 77).

Il divario tra gusto dei lettori e desideri dei bibliotecari era altrettanto marcato nelle biblioteche per lavoratori, come ad esempio nella SPD tedesca, che voleva «guidare i lettori dalla letteratura di intrattenimento a opere che non fossero di fantasia», ma si scontrò con una richiesta di romanzi che, tra il 1908 e il 1914, arrivò al 73% (M. Lyons, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in Cavallo e Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale* cit., pp. 398-99).

¹⁹ Sul meccanismo del «locking-out», vedi B. Arthur, *Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-in by Historical Events*, in «The Economic Journal», marzo 1989 (specialmente le pp. 116-17, 126-28).

Questo strapotere del romanzo in provincia ci riporta alla domanda iniziale di questo capitolo: letteratura nazionale – o arcipelago di circuiti locali? Un sistema, o molti? Non so in altri casi, ma per il romanzo inglese la risposta non può che essere: uno. E badate: non era questa la mia ipotesi di partenza. Mi aspettavo differenze, difformità; *volevo* le differenze, con tanti circuiti che si allontanassero l'uno dall'altro, offrendomi il destro per delle gran belle carte. E invece, tutto convergeva verso un mercato comune della letteratura: verso il «Dictionary of *National Biography*»; e anzi, le biblioteche di provincia erano più «nazionali» della stessa capitale della nazione²⁰.

Un meccanismo unico, dunque. Unico: non *eguale*. Abbiamo anzi visto quanto esso sia squilibrato, con le biblioteche più piccole che finiscono con l'avere non solo meno libri, ma meno *scelte* di quelle più grandi. Ma il punto è che un mercato con meno scelte non è un'alternativa a uno più ricco: semmai, è ancora più insulare, più canonico, più monotono.

Infine, un meccanismo unico – *in Inghilterra*. Kaufman trent'anni fa, e io oggi, abbiamo lavorato soltanto su dati inglesi, e non avendo finora trovato dei cataloghi irlandesi, scozzesi e gallesi di metà Ottocento, non so proprio dire se l'unificazione del mercato letterario avesse o no investito l'insieme del Regno Unito. Alcuni cataloghi scozzesi inclusi nella figura 74 (che sono tuttavia di molto precedenti), o la collana economica «Parlour Library», di Simms e M'Intyre, che

²⁰ Tra Sette e Ottocento, scrive John Feather, «i librai avevano finito col dar vita a una distribuzione di portata nazionale. Il significato politico, sociale, e culturale di questo processo fu infinitamente superiore al suo peso economico. Benché le culture regionali rimanessero in esistenza, l'uniformità della carta stampata creò al di sopra di loro una cultura di carattere nazionale» (*Provincial Book Trade in Eighteenth Century England*, Cambridge U. P., 1985, p. 123). Secondo Donald Read, la «nazionalizzazione delle provincie» inglesi inizia negli anni 1760-70 (*The English Provinces c. 1760-1960. A Study in Influence*, Edward Arnold, London 1964, pp. 18 sgg.); quanto alla Francia, così Martin Lyons: «Nel corso del diciannovesimo secolo, le differenze regionali lentamente scompaiono. Lo sviluppo dell'alfabetizzazione pian piano abolisce le differenze di istruzione [...] e i vari pubblici regionali vengono unificati in un solo grande pubblico nazionale». (M. Lyons, *Le Triomphe du Livre*, Promodis, Paris 1987, p. 194). E poi, commentando le relazioni prefettizie del 1866 sulla lettura rurale: «La cosa più interessante di questa inchiesta è che gli stessi titoli hanno successo in tutto il paese. I gusti letterari degli Hautes-Pyrénées non sono diversi, secondo i prefetti, da quelli dell'Allier, o del Nord» (*ibid.*, p. 163).

all'inizio, quando viene pubblicata a Belfast (1847-53), comprende circa un 40% di traduzioni (cinque volte la media inglese: percentuale che crolla quando la «Parlour Library» si trasferisce a Londra) – questi esempi suggeriscono la possibilità di differenze molto notevoli all'interno della Gran Bretagna. Ma prima di azzardare ipotesi, c'è bisogno di nuovi dati.

5. *Interludio teorico: v. Centro e periferia.*

«Beato te, – scrive Samuel Richardson, da Londra, al vescovo Hildesley di Sodor e Man, – che te ne stai nel tuo ritiro, a leggere quel che ti pare, che sia per istruzione o per diletto...»²¹. Quel che ti pare? Quanto visto fin qui suggerisce altrimenti. Kenneth Clark:

La storia dell'arte europea è stata in larga misura la storia di una serie di centri, da ognuno dei quali si è irradiato uno stile che era metropolitano in origine, e diveniva via via più provinciale man mano che si avvicinava alla periferia [...] Si potrebbe dire che il provincialismo fa tutt'uno con la lontananza dal centro, dove gli standard tecnici sono più elevati e i committenti più esigenti²².

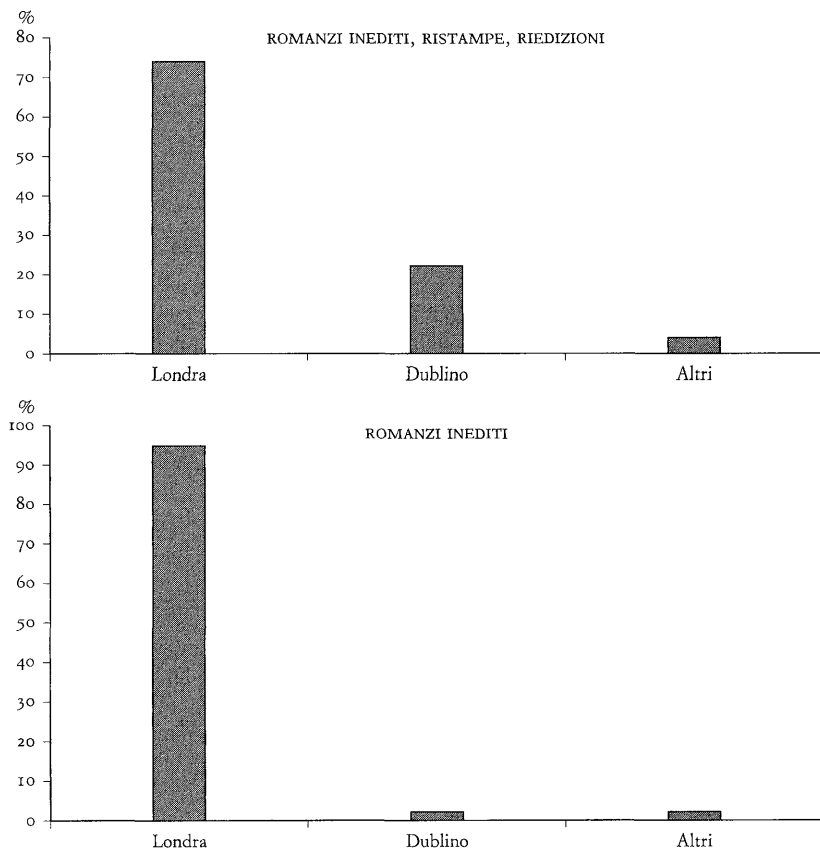
Non so l'arte europea; ma la storia del romanzo dà senz'altro ragione a Clark. La fiducia di Bachtin nelle «forze centrifughe» della scrittura romanzesca – una tesi già dubbia per la geografia dell'immaginario, come si è visto nei capitoli precedenti – si scontra qui con una storia editoriale dove il centro la fa letteralmente da padrone.

²¹ La lettera risale al 1761, ed è menzionata da R. McKen Wiles, *The Relish for Reading in Provincial England Two Centuries Ago*, in P. J. Korshin (a cura di), *The Widening Circle. Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe*, Pennsylvania U. P., 1976, p. 87.

²² K. Clark, *Provincialism*, The English Association Presidential Address, 1962, p. 3. Clark riecheggia qui quasi parola per parola un'idea di Giorgio Pasquali secondo cui «innovazioni vittoriose si irradiano per lo più da un centro verso la periferia, e non sempre giungono a toccarla» (*Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1934, p. 7). Più di recente, così William McNeill: «La diffusione di tecniche e conoscenze da una comunità ai suoi vicini, e poi ai vicini dei vicini, costituisce il processo fondamentale della storia umana [...] Con lo sviluppo della civiltà, le tecniche superiori vennero concentrate in pochi centri metropolitani» (*Diffusion in History*, in P. J. Huggill e D. B. Dickson (a cura di), *The Transfer and Transformation of Ideas and Material Culture*, Texas A&M U. P., 1988, pp. 75-76). La tesi di Clark sulla supremazia del centro è stata attaccata con grande *verve* da Enrico Castelnovo e Carlo Ginzburg (*Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1979, vol. I, pp. 283-352), i quali però – non avendo trovato neanche una innovazione duratura che abbia avuto origine lontano dal centro – hanno in realtà finito col corroborarla.

Che sia l'Inghilterra di metà Settecento (fig. 80), o l'Italia di metà Ottocento (fig. 81), il messaggio è lo stesso: il romanzo è *il piú centralizzato di tutti i generi letterari*. E piú passa il tempo, piú la centralizzazione aumenta: a inizio Seicento, quando il curato e il barbiere decidono di ripulire la biblioteca di Don Chisciotte dai romanzi cavallereschi, ne trovano 17 esemplari, stampati in nove diverse città, nessuna delle quali mostra una chiara supremazia editoriale sulle altre; due secoli dopo, avrebbero scoperto che Madrid pubblica altret-

Figura 80. Luoghi di pubblicazione del romanzo inglese, 1750-70 (percentuale).



tanti romanzi stranieri quanto il resto della Spagna (e insieme a Barcellona, quasi il novanta per cento: figg. 82 e 83).

Parlavamo di provincialismo – e siamo scivolati nella centralizzazione. Paradossale? No, sono i due lati della stessa medaglia, perché il provincialismo non è tanto una questione di *divergenza* dal centro, quanto invece di *somiglianza forzata* (e sempre un poco in ritardo)²³. Il provincialismo come un effetto collaterale della nazio-

²³ L'insistenza sul ritardo è onnipresente negli studi sulla cultura di provincia. Si veda per esempio Roger Chartier, *Livre et espace: circuits commerciaux et géographie culturelle de la librairie lyonnaise au XVIII^e siècle*, in «Revue française d'histoire du livre», 1971, n. 1, p. 103 («il divario, spesso notato, tra novità parigine e pubblico di provincia»); e ancora R. Chartier D. Roche, *Le livre*, in *Faire de l'histoire*, Gallimard, Paris 1974, vol. III, p. 165 («le province sentono tutta la loro arretratezza»).

Figura 81. Luogo di pubblicazione dei diversi generi letterari a metà Ottocento.

Tra il 1843 e il 1845, in Toscana vengono pubblicati 20 romanzi: tutti a Firenze. Per contro, 20 drammi e 34 raccolte di poesie sono pubblicati in altre dodici città toscane. Gli stessi risultati si ottengono da una campionatura in Lombardia, dove in quegli stessi anni 97 romanzi su 98 vengono pubblicati a Milano (l'altro a Bergamo), mentre ben 86 drammi e 51 raccolte di poesia sono pubblicate in altre sette città della Lombardia.

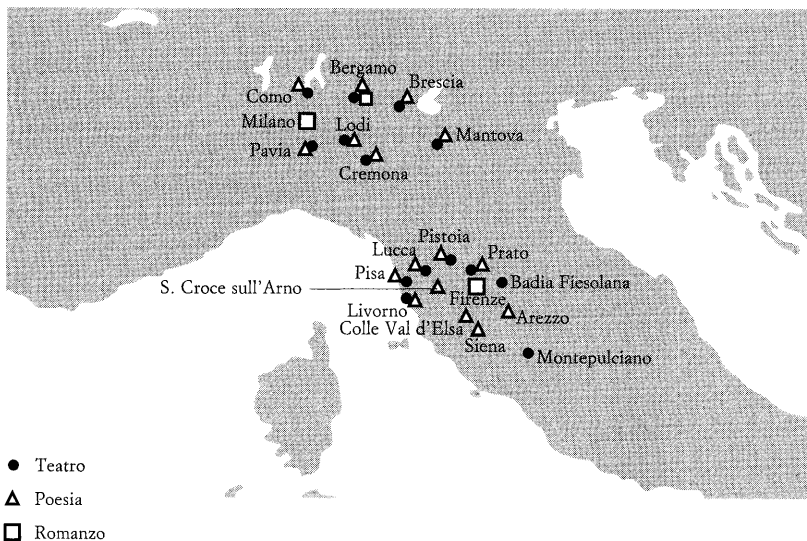


Figura 82. Luogo di edizione dei romanzi cavallereschi letti da Don Chisciotte.

- Un romanzo
- Due romanzi
- Tre-quattro romanzi

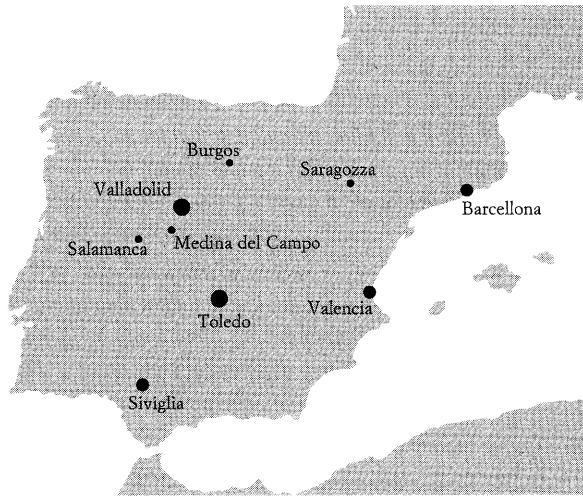
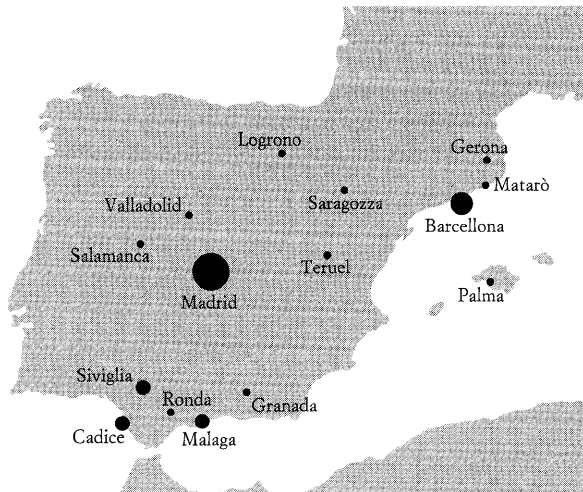


Figura 83. Luogo di edizione dei romanzi stranieri pubblicati in Spagna nella prima metà dell'Ottocento.

- 1-5 romanzi
- 6-40 romanzi
- 194 romanzi
- 295 romanzi



nalizzazione della cultura, insomma: la sensazione sempre un po' triste che la «vera» vita sia a Parigi (o a Londra, o a Mosca) – mentre quella di provincia non ne sia che una pallida ombra. E i romanzi che arrivano dal centro, e in cui il disagio della provincia diventa un tema fra i più popolari, stringono sempre più saldamente il circolo della dipendenza²⁴.

Romanzi che si diffondono dal centro verso la provincia... Ma è «diffusione» la parola giusta, qui? «Nel rapporto tra centro e periferia, – scrivono Castelnuevo e Ginzburg, – non di diffusione si tratta, ma di conflitto»²⁵. Vero. E vero anche per Clark, che parla del «formidabile potere della tradizione centrale – formidabile e distruttivo»²⁶; o per Torsten Hägerstrand, il teorico dei processi di diffusione spaziale, che menziona esplicitamente «la zona d'ombra» delle innovazioni di successo, con le loro «conseguenze indesiderate, e spesso rovinose»²⁷.

Non diffusione ma conflitto, dunque. O meglio, diffusione *come* conflitto: tra i romanzi del centro, e le forme culturali che sono tipiche dell'editoria di provincia. Il che significa, innanzitutto, letteratura di devozione. Nel secolo del decollo del romanzo, scrivono Julien Brancolini e Marie-Thérèse Bouyssy, «le opere di religione [...] rimangono il prodotto di base, i “classici” della provincia». E poi:

A giudicare dalle tirature di provincia, «la fondazione sovranaturale dell'ordine sociale» menzionata da François Furet per gli anni 1723-27 rimane sorprendentemente intatta per tutto il corso del Settecento [...] Il *milieu* provinciale appare caratterizzato da un perdurante interesse religioso²⁸.

²⁴ La provincia sembra prestarsi particolarmente bene al romanzo di adulterio – *Madame Bovary, La presidentessa, Effi Briest, L'illustre casata Ramires, I viceré...* – dove l'opposizione tra marito ed amante diventa una sorta di allegoria del contrasto tra la piattezza provinciale e il fascino un po' losco della grande città.

²⁵ Castelnuevo e Ginzburg, *Centro e periferia* cit., p. 286.

²⁶ Clark, *Provincialism* cit., p. 5.

²⁷ T. Hägerstrand, *Some Unexplored Problems in the Modeling of Culture Transfer and Transformation*, in Hugill e Dickson (a cura di), *The Transfer and Transformation of Ideas* cit., p. 231.

²⁸ J. Brancolini e M. Bouyssy, *Le vie provinciale du livre à la fin de l'Ancien Régime*, in *Libre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Mouton, Paris - Den Haag 1970, vol. II, pp. 11-13.

Ogni volta che una novità culturale inizia a diffondersi, scrive A. L. Kroeber, si scontra sempre con una «resistenza [...] dei materiali e dei sistemi della cultura ospite che sono [...] inconciliabili con gli elementi invasori»²⁹. E questo accadde probabilmente anche al romanzo «invasore», allorché raggiunse la provincia, e si scontrò con la cultura della devozione. Ma la resistenza fu debole, e di breve durata. Abbiamo già visto la «romanzizzazione» della provincia inglese tra Sette e Ottocento; ed ecco come Robert Darnton riassume il panorama europeo:

Il decollo del romanzo bilanciò il declino dell'editoria religiosa, e in quasi tutti i casi il punto di svolta può esser fissato nella seconda metà del Settecento, specie negli anni Settanta, quelli della *Wertherfieber* [...] Le ultime frasi del *Werther* sembravano annunciare la nascita di un pubblico nuovo, e insieme la scomparsa della cultura cristiana tradizionale: «Dei lavoratori portarono [il corpo]. Nessun prete lo accompagnò»³⁰.

Un pubblico nuovo. Che preferisce i romanzi metropolitani alla devozione provinciale; e che preferisce anche *le storie lunghe a quelle brevi*. Riflettendo sugli incerti confini tra il romanzo e le altre forme narrative, James Raven parla delle «opere di provincia, spesso assai problematiche»: probabilmente colpito dalle dimensioni ridotte di molti «romanzi» pubblicati in provincia³¹. Nella Francia del Settecento, scrive Geneviève Bollème della *Bibliothèque Bleue* di Rouen

²⁹ A. L. Kroeber, *Diffusionism*, in A. Etzioni e E. Etzioni (a cura di), *Social Change*, Basic Books, New York 1964, p. 143.

³⁰ R. Darnton, *The Kiss of Lamourette*, Norton, New York 1990, p. 161. Come osserva Darnton, praticamente tutti gli storici del libro concordano sul fatto che, in Europa occidentale, l'editoria romanzesca si sviluppò a spese della letteratura di devozione. Detto questo, una domanda decisiva rimane tuttavia ancora aperta: il romanzo si sostituì alla devozione perché era una forma *fondamentalmente secolare* – o perché era *devozione sotto altri panni*? Nel primo caso, abbiamo un'opposizione nel senso pieno del termine, e il romanzo apre un'epoca davvero nuova della cultura europea; nell'altro, abbiamo a che fare con un caso di trasformismo storico, dove il romanzo contribuisce alla lunga durata delle convenzioni simboliche. Qui, è chiaro, i metodi quantitativi non ci danno più alcun aiuto: essi possono stabilire il peso relativo dell'editoria romanzesca e religiosa – ma non possono dirci se il romanzo *assomigli* alla devozione, e in che modo. Solo l'analisi morfologica può riuscire nell'impresa. È un altro compito per la storia letteraria del futuro.

³¹ Raven, *British Fiction 1750-1770* cit., p. 5. I sei «romanzi» originali pubblicati nella provincia inglese tra 1750 e 1770 (a Liverpool, Birmingham, York, e Wolverhampton) sono lunghi rispettivamente 70, 117, 60, 352, 205 e 40 pagine.

– che fu la più grande impresa editoriale della provincia europea – esiste un «aspro conflitto» tra «*les grands romans*» e un altro tipo di libri, «che si potrebbero a buon diritto chiamare “*petits romans*” (tra le 24 e le 48 pagine)»³²; tra 1816 e 1850, Martin Lyons trova una geografia analoga, con gli editori di provincia che si specializzano in raccolte di racconti, piuttosto che in romanzi o altre opere di ampie dimensioni³³. E del resto, la *Bibliothèque Bleue* aveva da sempre sottoposto i suoi testi a una radicale riduzione a ogni livello: libri più brevi, capitoli più brevi, pagine più brevi, paragrafi più brevi, frasi più brevi...

Il lungo contro il breve. Ovvero, la cultura scritta (che può agevolmente permettersi le grandi dimensioni), contro la cultura orale (che è più spesso costretta alla forma breve). «Il trionfo del libro», scrive Martin Lyons,

avvenne a spese di una letteratura popolare orale che conteneva gli ingredienti, in termini gramsciani, di una visione alternativa del mondo, per quanto espressa in modo asistematico e inarticolato. I romanzi entrarono nella bisaccia del venditore ambulante insieme agli almanacchi, e la ferrovia e la libreria di paese resero poi superfluo l'ambulante stesso. La cultura letteraria popolare non poteva sopravvivere a lungo all'industrializzazione dell'editoria, alla nazionalizzazione del mercato librario, e alla crescente omogeneità del consumo letterario³⁴.

L'industrializzazione del libro; la «prima rivoluzione industriale dell'arte dell'intrattenimento» di cui parla Peter Burke per il tardo Settecento: allorché, «come in altri settori dell'economia settecentesca, le imprese di larghe dimensioni cominciarono a far fuori

³² G. Bollème, *Littérature populaire et littérature de colportage au XVIII^e siècle*, in *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Mouton, Paris - Den Haag 1965, vol. I, p. 86.

³³ Il 59,3% delle edizioni dei *Racconti* di Perrault fu pubblicato in provincia; per le *Favole* di Florian la percentuale è del 47,1%; per le *Favole* di La Fontaine, 45,9%; per *Robinson Crusoe*, 38,3%; per la *Gerusalemme liberata*, 33,3%; per *Paul e Virginia*, 28,1%; per il *Teatro* di Racine, 15,6%. Il *Telemaco* di Fenelon, con il 54% di edizioni in provincia, è l'unica eccezione a questa tendenza (Lyons, *Le Triomphe du livre* cit., p. 103).

Una distribuzione analoga, e anzi ancor più sbilanciata, emerge dal campione italiano degli anni 1843-45, quando le città di provincia pubblicano una decina di racconti brevi (o loro raccolte) – e un solo romanzo.

³⁴ M. Lyons, *Towards a National Literary Culture in France: Homogeneity and the 19th Century Reading Public*, in *History of European Ideas*, vol. XVI, nn. 1-3, p. 250.

quelle piú piccole»³⁵ – e le grandi città, dove era piú facile trovare i capitali per imprese (e libri) di grande formato, ne furono irrimediabilmente avvantaggiate. Ecco il quadro entro cui ripensare al decollo, e poi al trionfo del romanzo: una lotta per la conquista del mercato, dove forse tutt'altro che «estetiche» ebbero un ruolo di primissimo piano. E del resto, le forme culturali di massa successive al romanzo – cinema, radio, Tv – hanno anch'esse ogni volta aumentato la concentrazione della produzione di cultura: prima entro i singoli stati-nazione, e poi all'interno di piú ampi sistemi di Stati. Ad un consumo di cultura *sempre piú diffuso* corrisponde insomma una sua produzione *sempre piú centralizzata*, secondo un'asimmetria che fu inaugurata appunto dal romanzo, e in Europa. Vediamo come.

II.

Al posto dei vecchi bisogni, a soddisfare i quali bastavano i prodotti nazionali, subentrano bisogni nuovi, che per essere soddisfatti esigono i prodotti dei paesi e dei climi piú lontani. In luogo dell'antico isolamento locale e nazionale, per cui ogni paese bastava a se stesso, subentra un traffico universale, una universale dipendenza delle nazioni l'una dall'altra. E come nella produzione materiale, cosí anche in quella spirituale. I prodotti spirituali delle singole nazioni diventano patrimonio comune. La unilateralità e la ristrettezza nazionale diventano sempre piú impossibili, e dalle molte letterature nazionali e locali esce una letteratura mondiale.

KARL MARX e FRIEDRICH ENGELS,
Manifesto del partito comunista

6. Le tre Europe.

Il romanzo in Europa; e il suo primo best-seller: *Don Chisciotte*. A seguirne la storia editoriale, sembra il classico sasso nell'acqua, che fa partire dalla Spagna una serie di onde – onde di traduzione,

³⁵ P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Harper & Row, New York 1978, p. 249.

per così dire (figg. 84a-c). La prima è immediata, una-due generazioni, lungo una diagonale che va da Londra a Venezia (passando per l'Olanda, la Francia, e i territori tedeschi): un mercato comune precoce, già sincronizzato nel primo Seicento. È un esordio che colpisce (nell'Ottocento, *Papà Goriot* ci mette trent'anni per andare da Parigi a Londra!); ma poi, per oltre un secolo, niente. Viene in mente un capitolo del *Mediterraneo*: «lo spazio, nemico numero uno». In Francia, in Inghilterra, le edizioni di Cervantes si moltiplicano, ma nuove traduzioni si hanno solo a fine Settecento: in Danimarca, Russia, Polonia, Portogallo, Svezia (e torna qui l'affinità tra romanzo e stato-nazione). Poi una terza ondata, nella Mitteleuropa (compresa una traduzione in yiddish, nel 1848); nell'impero ottomano e asburgico; nella periferia settentrionale; e poi anche, nell'ultimo terzo del secolo, in un ampio gruppo di paesi asiatici. E la diffusione continua ancora fin quasi a oggi, in aree linguistiche via via di minor dimensione.

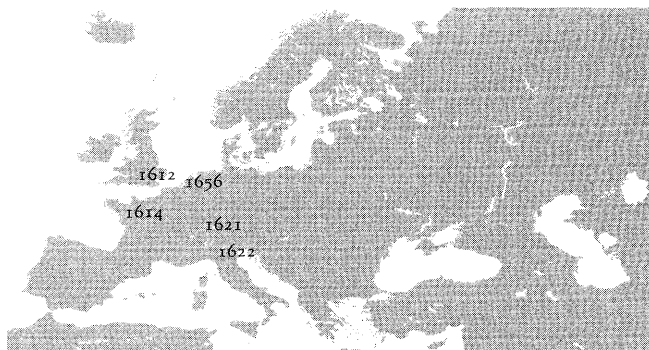
«Lo spazio è come il quadrante di un gigantesco orologio», scrive Hägerstrand della diffusione della tecnologia (e le forme letterarie sono anch'esse, a loro modo, delle tecnologie): lo spazio è un gigantesco orologio, e le cose che lo attraversano sono le sue lancette³⁶. Vero. Come queste tre-quattro ondate, che ci mostrano come gli spazi culturali d'Europa – pur essendo cronologicamente contemporanei, e geograficamente contigui – non vivano però *nella stessa epoca letteraria*. Quanti siano poi questi spazi è cosa opinabile, naturalmente, perché il continuum storico e geografico lo si può tagliare in più modi diversi. Si può assumere come unità di analisi la singola letteratura nazionale, ad esempio: e allora l'Europa è di fatto divisa in venti o trenta spazi distinti. O si può accettare la tesi di Curtius, secondo il quale lo spazio letterario europeo è uno, e indivisibile. O infine – ed è quel che farò io – si può seguire la teoria del «sistema-mondo», e assumere come unità d'analisi né il continente né la singola nazione, ma tre possibili posizioni all'interno del sistema

³⁶ Hägerstrand, *Some Unexplored Problems* cit., p. 217. Hägerstrand sta citando Friedrich Ratzel (*Anthropogeographie*, Stuttgart 1912, p. 411), la cui opera stimolò numerosi filoni di ricerca geografica di inizio secolo.

Figura 84a-c. *Don Chisciotte*. Traduzioni europee.

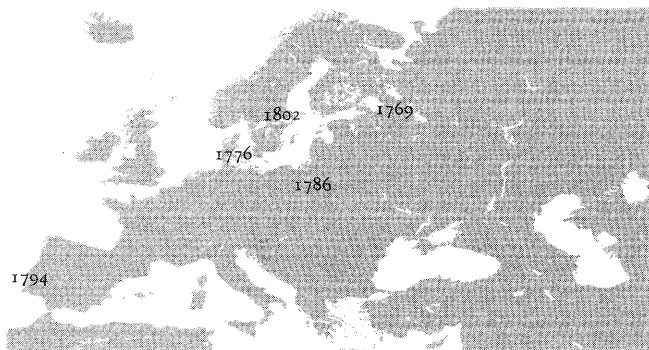
a)

1612-1656



b)

1769-1802



c)

1813-1935

Turchia 1860/1875
Egitto 1872
Cina 1872
Persia 1878
India (Gujarati) 1880
India (Hindi) 1881
Malesia 1883
Filippine 1884
Giappone 1896



europeo: tre Europe, diciamo. Ad un estremo, quello che Wallerstein chiama il *core*, il «centro» del sistema: un gruppo precoce, versatile, e molto ristretto (come qui la diagonale di primo Seicento). All'estremo opposto, la «periferia»: che è invece un gruppo assai ampio, ma dotato di poca libertà, e pochissima creatività. E a metà strada tra i due, un insieme ibrido, sfuggente, che mescola tratti di entrambi: la «semi-periferia». Spazio di transizione: di declino dal centro (come per la Spagna, o l'Italia); oppure, al contrario (come per il romanzo russo dell'Ottocento), di promozione dalla periferia al centro del sistema.

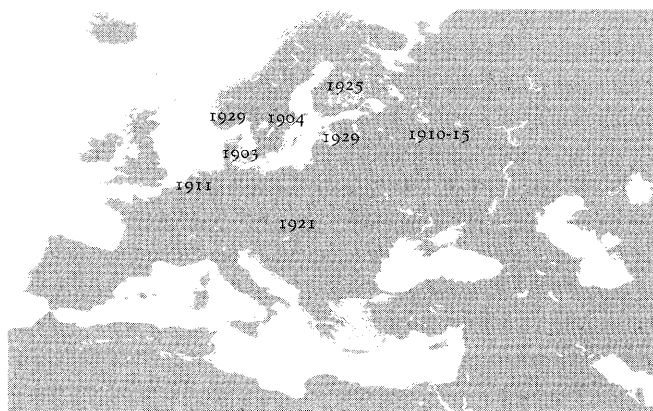
Le tre Europe erano già emerse in quella ricerca del 1992 di cui avevo parlato più sopra. Nel quantificare il «decollo» del romanzo europeo, ad esempio, ci accorgemmo ben presto che questo non avviene in *un* periodo circoscritto, ma in (almeno) tre fasi distinte: la prima verso il 1720-50 (nel centro: Francia, Inghilterra, e un po' più tardi Germania); la seconda, verso il 1820-50 (in una mezza dozzina di paesi); e la terza, più tardi ancora, negli altri. E così per i flussi di traduzione: a un estremo, un gruppo ristretto (Francia, Inghilterra e Germania; Francia, Inghilterra e Russia) – un gruppo ristretto che esporta intensamente un po' dappertutto; all'estremo opposto un gruppo assai largo, il quale viceversa *importa* moltissimo, e non esporta quasi nulla. E a metà strada tra i due, delle influenze limitate, «regionali», come i *Buddenbrook* della figura 85a-b: un successo immediato, profondo, nell'Europa nord-orientale, anseatica; ma fino al 1929 (l'anno del Nobel) nemmeno una traduzione o ovest del Reno, o a sud del Danubio.

Due, tre Europe. Con Francia e Inghilterra sempre al centro; la gran parte delle altre nazioni sempre alla periferia; e nel mezzo un gruppo variabile, che cambia di volta in volta. Ma è possibile andare oltre questo schema di massima, e *misurare* la differenza tra queste tre posizioni? Domanda decisiva, e difficile, cui purtroppo non so dare che una risposta parziale. Parziale, perché tocco solo otto o nove paesi; e mi limito alle traduzioni (che sono solo *un* aspetto della questione); e lavoro con le bibliografie nazionali (che non sono tutte egualmente affidabili). E poi, qui sono in gioco così tante variabili che è difficile rendere loro giustizia. Però, ci ho provato.

Figura 85a-b. *I Buddenbrook*. Traduzioni europee.

a)

1903-1929



New York 1924

b)

1930-1986



Tel Aviv 1930
Giappone 1932
Turchia 1955
Egitto 1961
Cina 1962
India 1978

7. *Un'indagine bibliografica.*

Per misurare l'articolazione interna del sistema letterario europeo, decisi di costruire un campione di circa cento romanzi inglesi, suddivisi in quindici gruppi ³⁷, e di seguirne poi la fortuna in un gruppo di paesi che avevano tutti delle bibliografie nazionali ragionevolmente attendibili, e da cui mi aspettavo dei risultati piuttosto diversi: Danimarca, Francia, Italia, Polonia, e Ungheria. Controllai quanta parte del campione venisse tradotta nelle varie lingue; con quanta frequenza; e quanto rapidamente. Quando mi sembrò di avere individuato alcune tendenze, effettuai un controllo, estendendo il campione su entrambi i versanti. Con l'aiuto di Margaret Cohen, misi insieme un campione di romanzi francesi paragonabile a quello inglese (anche se di dimensioni più modeste) ³⁸; e poi ampliai lo scenario europeo, aggiungendo a quei primi cinque paesi la Gran Bretagna, l'Olanda, la Romania (la cui bibliografia si è purtroppo fermata, come Mr Ramsay in *Gita al faro*, alla lettera «R»), e la Spagna (il cui miglior repertorio pone un problema simile, perché si ferma al 1850) ³⁹. Le cartine della figura 86a-v visualizzano i risultati del lavoro.

³⁷ Il campione è così composto: nove romanzi sentimentali degli anni 1800-1815; sei romanzi di Scott (tre del primo periodo, e tre dell'ultimo); cinque «oriental tales», cinque «nautical tales», e cinque romanzi di guerra (tutte forme assai popolari negli anni 1820-40); dodici «silver-fork novels»; otto romanzi regionali; cinque best-seller storici di Bulwer-Lytton, cinque di Ainsworth, e cinque di G. P. R. James; sette romanzi di Dickens (due del primo periodo; due storie di Natale; tre dell'ultimo periodo); sette romanzi religiosi di metà secolo; dieci romanzi sentimentali pubblicati intorno al 1850; otto romanzi «industriali»; e otto «sensation novels» del periodo 1860-70. In tutto, 104 romanzi.

³⁸ Il campione francese consiste di 53 romanzi, suddivisi in sette gruppi: tredici romanzi sentimentali degli anni 1795-1810; otto romanzi storici minori degli anni 1820-30; sette romanzi «realistici» di Balzac e Stendhal; quattro romanzi di Hugo; cinque «romans champêtres» di George Sand; sette romanzi di Sue; e quattro di Dumas.

³⁹ Ho consultato i seguenti repertori bibliografici. Per la Gran Bretagna: *Nineteenth Century Short Title Catalogue*, Serie I (1801-16) e Serie II (1816-70), Unwin, London 1986 - ; *British Library Catalogue*.

Per la Francia: *Bibliographie de la France*, Paris 1811-56; O. Lorenz, *Catalogue général de la librairie française*, 1840-65, 1866-75, 1876-85, 1886-90 (Paris 1868, 1876, 1887, 1924); M. G. Devonshire, *The English Novel in France 1830-1870*, University of London Press, 1929.

Per l'Italia: CLIO, *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, Editrice Bibliografica, Milano 1991.

Cominciamo dall'estremo superiore dello spettro: i grandi successi dell'Ottocento. Scott, Bulwer-Lytton, quasi tutto Dickens, i «*sensation novels*» dal campione inglese; il romanzo sentimentale, Dumas, Sue, Hugo da quello francese (fig. 86*abcdpqrs*). È un disegno regolare, quasi monotono: tutta Europa legge gli stessi libri, con lo stesso accanimento, e più o meno negli stessi anni (quando non mesi). Tutta Europa, cioè, si riconosce, non nel «realismo» (basta un'occhiata alla fortuna di Stendhal e Balzac, per capire come stiano le cose) – non nel realismo, ma in quella che Peter Brooks ha chiamato «immaginazione melodrammatica»: una retorica delle tinte forti, che mescola storia, emozioni e mistero, e viene perfezionata (oltre che da Verdi) da Dumas e Sue, i due scrittori più popolari dell'epoca.

Questo mercato letterario comune comincia però ben presto a contrarsi. Prima la Romania; poi la Polonia e l'Ungheria; poi l'Italia e la Spagna; un poco alla volta, la parte orientale del continente, e poi quella meridionale, scompaiono dalle cartine: vi arrivano sempre meno romanzi, e anzi questa o quella forma non vi arrivano affatto. Mancanza di interesse? Io direi, innanzitutto: *mancanza di spazio*. Se in Romania girano meno forme che in Italia, o in Danimarca, ciò avviene perché la Romania è un mercato più ristretto: e un mercato ristretto, lo abbiamo visto con le *circulating libraries*, non si comporta come un mercato grande, su scala più piccola: si comporta *in modo diverso*. Invece di importare un terzo, o un decimo, di ogni forma disponibile, seleziona pochissimi autori, o pochissime forme, e «chiu-

Per la Polonia: Karol Estreicher, *Bibliografia Polska*, Kraków 1881-1939.

Per l'Ungheria: Kertbeny, *Ungarns Deutsche Bibliographie; Magyarországi Bibliographiája* 1712-1860 (Budapest 1890); *Magyar Könyvészet*, 1860-75, 1886-1900, 1901-10, Budapest 1890-1917.

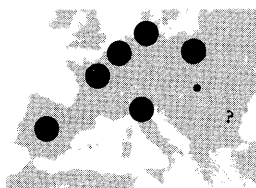
Per l'Olanda: *Alphabetische Naamlijst van Boeken*, 1790-1832, Amsterdam 1835; *Alphabetische Naamlijst van Boeken, Plaat-en Kaartwerken*, 1833-1849, Amsterdam 1858; *Brinkman's Catalogus der Boeken, Plaat-en Kaartenwerken*, 1850-1882, Amsterdam 1884.

Per la Romania: I. Bianu, N. Hodos, D. Simonescu, *Bibliografia Romaneasca Vechi*, Bucuresti 1912-36; G. Strempel, *Bibliografia Romaneasca Moderna* 1831-1918, Bucuresti 1984-1989 (questo repertorio è attualmente fermo alla lettera «R»).

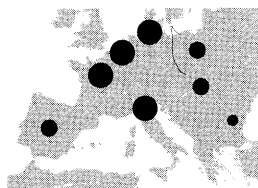
Per la Danimarca: Erland Munch-Petersen, *A Bibliography of Translations into Danish 1800-1900 of Prose Fiction from Germanic and Romance Languages*, København 1976.

Per la Spagna: J. F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX: seguida del Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas* (1800-1850), Madrid 1980.

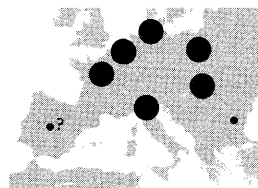
Figura 86a-o. Diffusione europea del romanzo inglese.



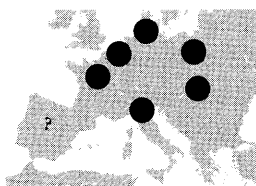
a) Scott



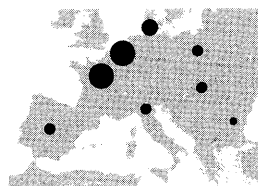
b) Bulwer-Lytton



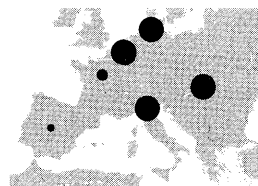
c) Dickens



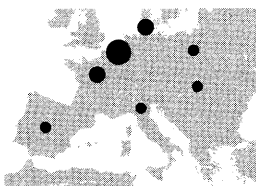
d) «Sensation novels»



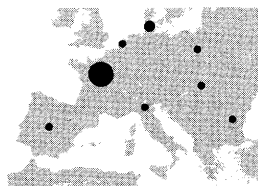
e) Ainsworth



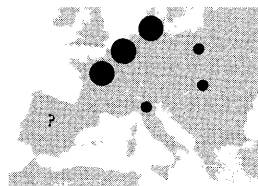
f) G.P.R. James



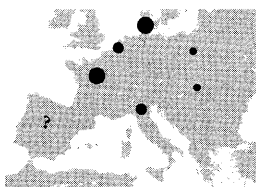
g) «Nautical tales»



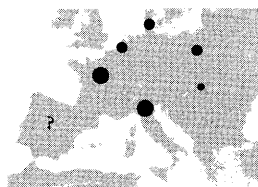
h) Romanzi sentimentali
circa 1810



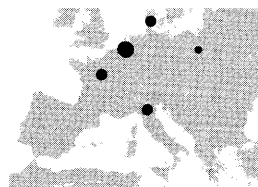
i) Romanzi sentimentali
circa 1850



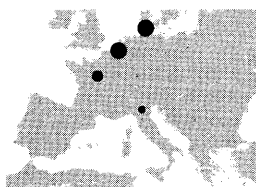
j) Romanzi industriali



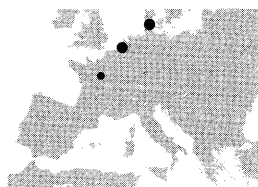
k) Romanzi religiosi



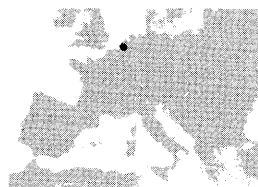
l) «Oriental tales»



m) «Silver-fork novels»

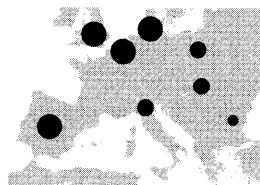


n) Romanzi regionali

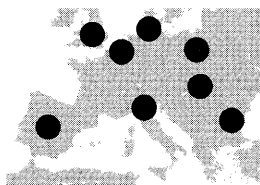


o) Romanzi di guerra

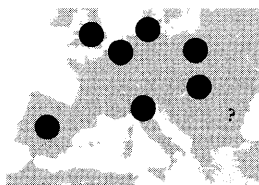
Figura 86p-v. Diffusione europea del romanzo francese.



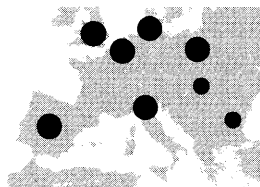
p) Romanzi sentimentali
circa 1810



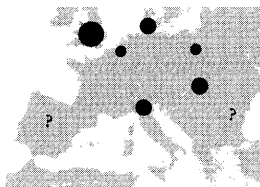
q) Dumas



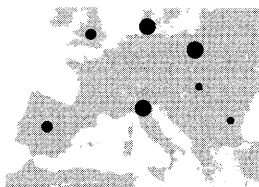
r) Sue



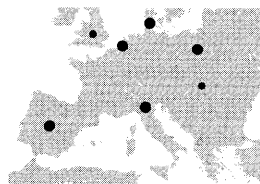
s) Hugo



t) Sand, «romans champêtres»



u) Stendhal, Balzac



v) Romanzi storici minori

- Campione interamente tradotto
- La maggioranza dei testi inclusi nel campione è stata tradotta
- Circa la metà dei testi inclusi nel campione è stata tradotta
- Uno o due casi sporadici di traduzione
- ? Dati bibliografici non disponibili o insufficienti



de fuori» tutti gli altri. E così, quintali di Dumas, Hugo, Bulwer-Lytton: ma niente Capitano Marryat, niente *Our Village*, niente «oriental tales», romanzi industriali, «silver-fork novels»...

Ogni anno, il mercato rumeno, o spagnolo, ha spazio solo per un certo numero di romanzi: una volta raggiunto quel limite, le porte si chiudono. Ma si chiudono come? Perché certe forme vengono accolte, e altre respinte? In primo luogo, direi, per pura e semplice *saturazione*, come nelle cartine 86*efv*. Ainsworth, James, i mille romanzi storici francesi: i mercati europei sono stati talmente inondati da questo genere letterario, che un certo rigetto è ormai inevitabile. E così, in Francia e in Polonia si traduce ancora Ainsworth, ma poco o nulla James; in Italia e Ungheria, esattamente l'opposto: molto James, e pochissimo Ainsworth. Ragioni specifiche, per questa differenza di scelte? Ne dubito, Ainsworth e James si assomigliano molto, ma c'è ormai meno spazio per il romanzo storico *in generale*, e così, per un motivo qualsiasi, uno dei due finisce fuori dal quadro.

Al fenomeno della saturazione si aggiunge poi la *selezione* vera e propria, che entra in gioco nella scelta tra una forma e l'altra. Nelle cartine 86*g-o*, ad esempio, il mercato italiano si sta indubbiamente contraendo; però è ancora apertissimo (e in controtendenza rispetto all'Europa) verso il romanzo religioso (fig. 86*k*). O si prenda la diffusione del romanzo sentimentale inglese nelle cartine 86*hi*: sempre alta nell'Europa settentrionale, sia all'inizio che alla metà del secolo; e sempre piuttosto bassa nel resto del continente. Sono casi in cui la distribuzione geografica suggerisce *un'affinità culturale tra una specifica forma e uno specifico mercato*: tra la cattolica Italia, voglio dire, e *Fabiola* (ovvero *La chiesa delle catacombe*), scritto dal Cardinal Wiseman, e tradotto tre volte nel giro di un anno (a Milano, Torino e Napoli). O tra l'«individualismo affettivo» del romanzo sentimentale, e il benestante nord-ovest d'Europa, dove questo valore è assai più diffuso che altrove.

Se le dimensioni del mercato rendono dunque la selezione inevitabile (alla fin fine, nessun mercato è largo abbastanza per *tutti* i romanzi dell'Ottocento!), la *direzione* della scelta, per parte sua, dipende da forze culturali specifiche. È il cattolicesimo a «seleziona-

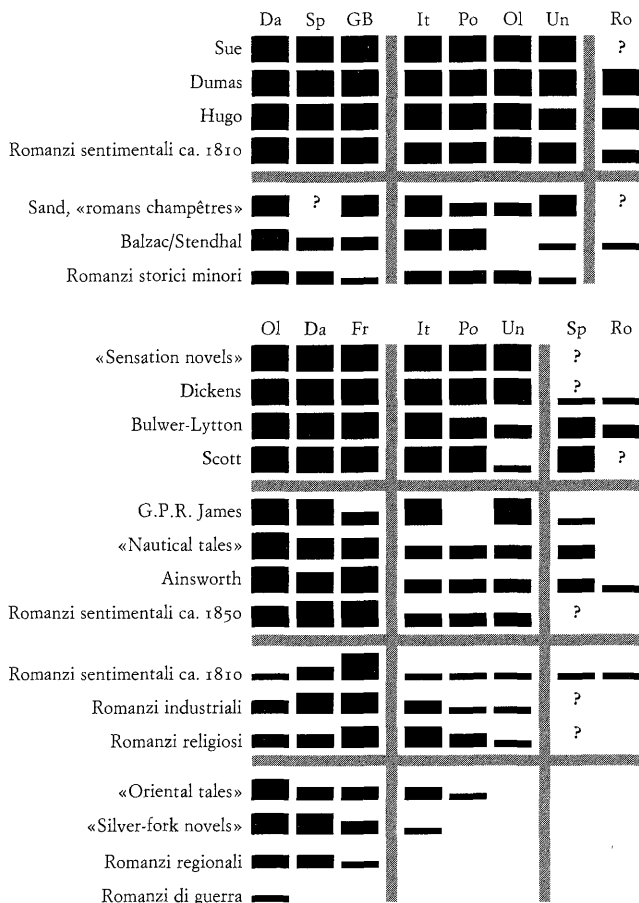
re» in Italia il romanzo religioso, così come una più avanzata emancipazione femminile seleziona nei paesi protestanti delle storie di libera scelta affettiva. E accanto a questa selezione in positivo c'è poi quella opposta, in negativo: il vero e proprio rigetto delle cartine 86*mmo*, dove dei romanzi popolarissimi in Gran Bretagna sopravvivono a stento in un paio di mercati del nord, e nulla di più. E in queste forme «sfortunate» («silver-fork novels», romanzi regionali, e, soprattutto, romanzi di guerra) sembra potersi riconoscere un denominatore comune: una *Britishness* esagerata e anche un po' maniacale, che avrà magari entusiasmato il pubblico inglese – ma deve aver annoiato e respinto quello straniero.

Fin qui, ho guardato alle carte dal punto di vista delle forme: i romanzi storici hanno successo ovunque, quelli sentimentali al nord, quelli religiosi nei paesi cattolici, quelli di guerra da nessuna parte... Ma si può anche cambiare prospettiva, e ragionare dal punto di vista dei diversi paesi, cercando di capire quanto ampie siano le loro importazioni di letteratura straniera. Le due matrici della figura 87, elaborate su suggerimento di Serge Bonin, offrono un inizio di risposta. A leggerle da sinistra a destra, esse rivelano infatti un primo gruppo di paesi che hanno accesso a (quasi) tutti i romanzi inclusi nel campione: Danimarca, Spagna e Gran Bretagna per i romanzi francesi; Olanda, Danimarca e Francia per quelli inglesi. E da questo primo gruppo si passa poi gradualmente fino all'estremo opposto (la Romania; e forse anche la Spagna per gli inglesi), che importa viceversa solo un'esigua minoranza di forme. Dove si collochino i confini tra i vari gruppi, beninteso, non è affatto ovvio (specie nella matrice francese): è una scelta, una decisione interpretativa – su cui, per esempio, Bonin la pensava diversamente, e proponeva di «tagliare» i dati in modo diverso. Ma comunque si scelga, resta la realtà di un sistema internamente diviso: specie nella matrice inglese, che è la più ricca di dati.

Un'Europa divisa. Ma divisa proprio in *tre* gruppi? Questo, dipende da che cosa uno «veda», letteralmente, nelle matrici della figura 87, nonché nei diagrammi della figura 88, che mostrano le percentuali di importazione dei diversi paesi europei.

Figura 87. Diffusione del romanzo francese e inglese nell'Europa ottocentesca.

La matrice permette di seguire simultaneamente il successo dei vari generi e l'ampiezza dei diversi mercati nazionali. L'omogeneità del sistema letterario europeo è massima nel settore in alto a sinistra delle due matrici, e decresce via via che ci si sposta verso il basso e verso destra.

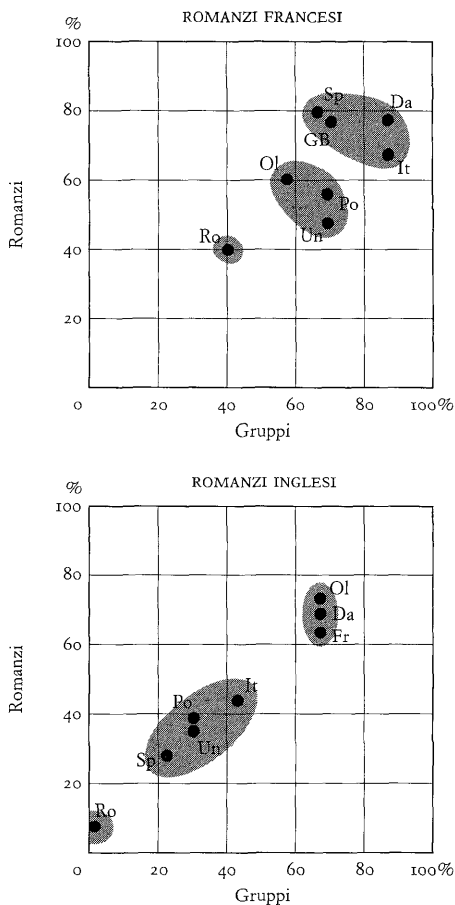


- Campione interamente tradotto
- La maggioranza dei testi inclusi nel campione è stata tradotta
- Circa la metà dei testi inclusi nel campione
- Uno o due casi sporadici di traduzione
- ? Dati bibliografici non disponibili o insufficienti

Figura 88. Percentuali di diffusione del romanzo francese e inglese.

I diagrammi visualizzano simultaneamente l'importazione dei singoli testi e dei diversi gruppi dei due campioni. Dalle percentuali congiunte emerge con particolare chiarezza la divisione del sistema letterario europeo.

N.B. In questi diagrammi, e in quelli della figura seguente, un gruppo viene considerato importato con successo solo se tutti i testi che lo compongono (o testi equivalenti) vengono tradotti entro la fine dell'Ottocento. La figura si serve di percentuali perché alcune bibliografie sono incomplete, e l'uso dei dati numerici semplici sarebbe dunque estremamente fuorviante. Purtroppo, ciò non significa che l'uso delle percentuali sia a prova di errore: a parte la disomogeneità delle fonti bibliografiche, il campione inglese comprende infatti - cosa da tenere a mente nel corso della discussione che segue - un numero più alto di forme «deboli» del corrispettivo francese.



Io, per parte mia, vedo questo. Tre paesi che sembrano essere *sempre* nel gruppo di testa: Francia, Gran Bretagna, e Danimarca: il centro, il *core* del sistema⁴⁰. Due o tre paesi che presentano sbalzi marcati a seconda dei casi: la Spagna (moltissima letteratura francese, e assai poca inglese), l'Olanda (l'inverso), e in parte l'Italia. Poi ancora, due paesi (Polonia e Ungheria) che non hanno punte verso l'alto, e sembrano importare con regolarità una mezza dozzina di forme, ma non molto di più. E infine, in fondo, isolata, la Romania (cui però si potrebbero ragionevolmente affiancare, per i dati inglesi, la Spagna, l'Ungheria, e la Polonia).

Insomma: un gruppetto di testa, che ha accesso a molta della narrativa europea; due gruppi intermedi, che pur seguendo vie molto diverse finiscono entrambi con l'avere accesso a circa metà dei romanzi in circolazione; e infine un paese di coda, dove arriva una forma per generazione, o poco di più. Un paese solo (nella posizione «periferica» dove uno se ne aspetterebbe molti di più), per questa ragione, probabilmente: perché alla periferia dell'Europa, gli strumenti bibliografici che ho usato in questa ricerca o non esistono, o mi sono comunque rimasti inaccessibili (e non parliamo poi della mia totale ignoranza dell'aspetto linguistico della faccenda). Quasi per definizione, *la periferia di un sistema è il luogo dove i dati sono più scarsi*: ed è per questo, credo, che qui essa è «rappresentata» dalla sola Romania. Ma la contrazione del mercato che emerge da queste matrici è una tendenza troppo precisa e marcata per non aver toccato anche gli altri paesi europei.

Tre Europe – probabilmente. E poi, in tutte e tre, una lunga, accanita rivalità tra due vere e proprie superpotenze letterarie. Si osservi come Spagna e Olanda si scambino di posto nelle figure 87 e 88: la Spagna avida di romanzi francesi, e chiusa agli inglesi, e l'Olanda l'inverso. È il segno di una competizione tra le letterature del

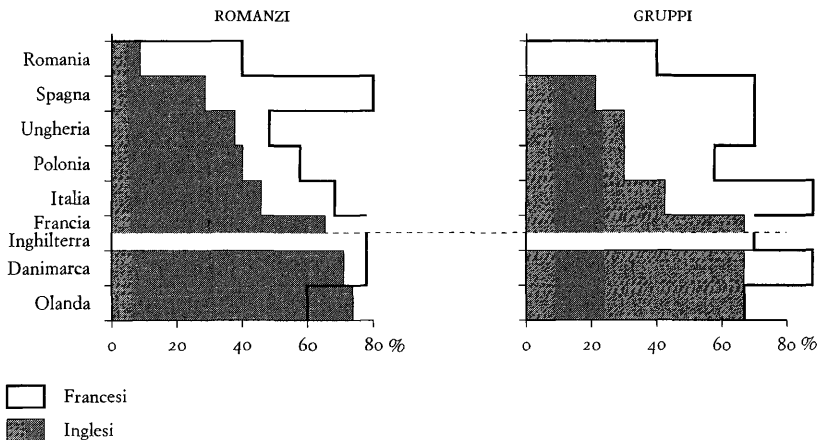
⁴⁰ Intendiamoci: il centro del sistema *per quel che riguarda le importazioni*. Una diversa variabile (precocità del decollo romanzesco, quantità e varietà della letteratura nazionale, esportazioni, ecc.) sortirebbe probabilmente un risultato diverso, dove la Danimarca sarebbe sostituita ora dalla Spagna, ora dalla Germania, o dalla Russia. Dall'integrazione di tutti questi sistemi parziali emergerebbe infine un'immagine dettagliata del «sistema romanzesco europeo» nel suo insieme. Purtroppo, la cosa è ancora molto di là da venire.

«centro» che divide il continente in zone di influenza simbolica: una lotta per l'egemonia, in cui la Francia sembra proprio aver avuto la meglio (fig. 89). È come se la lunghissima guerra terminata nel 1815 con la vittoria della Gran Bretagna si fosse poi ripetuta, e capovolta, sul fronte culturale: in letteratura lo sconfitto ha trionfato, e Parigi è divenuta, come dire, la Hollywood del XIX secolo. Nell'Europa meridionale e orientale, il romanzo francese è immensamente più diffuso di quello inglese (in Italia, a metà secolo, il rapporto è di sette-otto a uno); mentre persino nel nord protestante le due rivali sono più o meno alla pari (in Danimarca, Dumas è l'autore più ristampato dell'Ottocento). E la superiorità francese emerge con chiarezza nel caso di forme parallele: i romanzi campestri di Sand, tanto più diffusi dei loro analoghi inglesi; o i romanzi sentimentali di inizio secolo, tradotti *en masse* un po' dappertutto – mentre quelli inglesi non escono dall'Europa del nord.

Non so bene come spiegare questa supremazia del romanzo fran-

Figura 89. Il diverso successo del romanzo francese e inglese nell'Europa ottocentesca.

N.B. Tutti i dati sono espressi in percentuale. Un gruppo si considera importato con successo se tutti i testi compresi nel campione (o testi equivalenti) vengono tradotti entro la fine del XIX secolo.



cese in Europa. Può trattarsi di un contraccolpo (e di un contrappasso) dell'insularità inglese, che perde contatto (relativamente, s'intende) con i gusti europei. Può essere la conseguenza del fatto che il francese è la lingua culturale d'Europa, il che permette ai libri pubblicati a Parigi di viaggiare veloci, e occupare molte nicchie culturali in largo anticipo sui loro rivali. E infine, può ben trattarsi di una differenza morfologica tra le due tradizioni narrative (come che poi la si voglia definire). Ma per quanto incerta sia ancora la spiegazione, il fatto in sé mi sembra assodato; e non per nulla, quando cinema e Tv americani hanno invaso i mercati europei (proprio come cent'anni fa Dumas e compagni), la cultura francese è quasi insorta contro il nuovo signore. Gran cosa, l'egemonia simbolica; e nessuno se la lascia strappare senza combattere.

8. «Una universale dipendenza delle nazioni l'una dall'altra».

E allora, il romanzo europeo ha un centro in Francia e Inghilterra. Be' ... lo sapevamo. Lo sapevamo. Ma forse, suggerisce la *Fenomenologia dello spirito*, «il noto in genere, appunto perché *noto*, non è *conosciuto*»⁴¹: è così familiare che non lo si vede neanche più, e le sue implicazioni non vengono mai esaminate. Eppure, se ci si pensa, nella storia della letteratura europea l'esistenza di un centro ristretto è tutt'altro che ovvia. L'Europa delle ballate, per esempio, ne è priva: i folkloristi la descrivono come una sorta di scacchiera, dove le forme si sviluppano su scala locale, e lì restano: limitate a «comunità piccole, stabili, autosufficienti», scrive William Entwistle⁴². O ancora: per Peter Burke, l'Europa della tarda epica orale è un sistema di frontiere: niente centro, di nuovo, ma due o tre lunghe trincee simboliche, come quella che corre tra la Cristianità e l'Islam⁴³. Un'altra frontiera, anzi una mezzaluna, che separa Riforma e Contro-riforma, è per Dominique Fernandez lo spazio del barocco (fig. 90).

⁴¹ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, 1807, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 25.

⁴² W. Entwistle, *European Balladry*, Clarendon, Oxford 1939, p. 7.

⁴³ Burke, *Popular culture in early modern Europe* cit., pp. 57, 255.

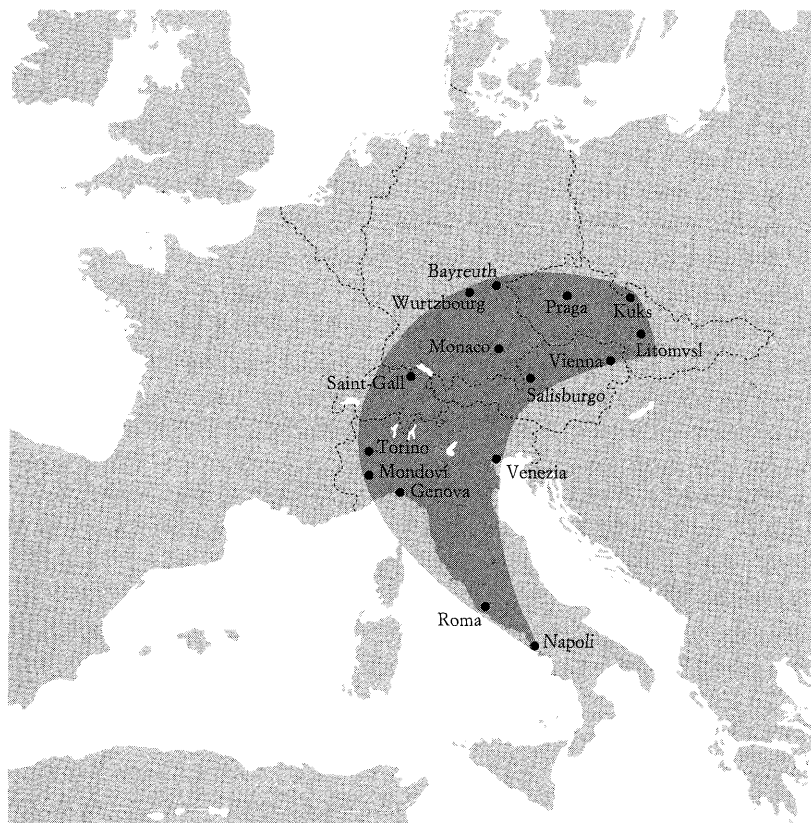
In altri casi, la geografia di una forma può benissimo anche trascendere i confini europei: la narrativa breve, ad esempio, si sviluppa in un sistema che non è tanto «europeo», ma «mediterraneo», con una fortissima componente indiana e araba (il che forse spiega la perdurante ambientazione orientale del racconto breve europeo: come nelle figure 23 e 24 del primo capitolo)⁴⁴. O si guardi la carta di *Cenerentola* nella *Storia notturna* di Carlo Ginzburg (fig. 91): per una specifica variante del racconto, la Bretagna è separata dal resto della Francia, o la Sardegna dall'Italia – e collegata invece, per ragioni morfologiche, con la baia del Bengala e il sud-est asiatico.

Forme diverse, Europe diverse. Ogni genere letterario ha la sua geografia – la sua geometria, quasi: *ma sono tutte figure prive di centro*. Vedete qui quanto sia strana, altro che ovvia, la geografia del romanzo. E strana due volte. Perché, primo, il romanzo chiude la letteratura europea a ogni influenza straniera: ne rafforza, e forse addirittura ne inventa, il carattere peculiarmente *europeo*. Ma questa forma così profondamente europea priva poi quasi tutta l'Europa di ogni libertà creativa: due città, Londra e Parigi, la dominano per un secolo intero, pubblicando la metà (e forse più) di tutti i romanzi europei, in una spietata, inflessibile centralizzazione culturale. Centralizzazione: il centro, il fatto ben noto: ma visto per quello che è: non un dato, ma un processo. E un processo *imprevedibile*: l'eccezione, non la regola della letteratura europea.

Le biblioteche inglesi e le bibliografie europee ci inviano dunque lo stesso messaggio: con il romanzo, nasce in Europa un *mercato letterario comune*. Un mercato unico: per via della sua centralizzazione. E un mercato *ineguale*: per la stessa ragione. Perché nei cento anni decisivi tra 1750 e 1850, la peculiare trama geografica della centralizzazione fa sì che in quasi tutta l'Europa i romanzi siano, molto sem-

⁴⁴ «Nel *Panchatantra*, Theodor Benfey [...] dimostrò che nel corso del medio evo questa antica raccolta di fiabe fu tradotta dal sanscrito in latino – passando per il pehlevi, l'arabo, e l'ebraico – e poi dal latino nelle varie lingue volgari». (C. von Sydow, *Geography and Folk-Tale Oicotypes*, in *Selected Papers on Folklore*, Rosenkilde e Bagger, København 1948, p. 45). Si veda anche Burke, *Popular culture* cit., p. 55: «In realtà, sarebbe un errore fermarsi alle frontiere dell'Europa [...] Fiabe arabe come quelle del *Libro di Sindbad*, e fiabe indiane (come quelle del *Panchatantra*) circolavano in Europa ben prima del 1500».

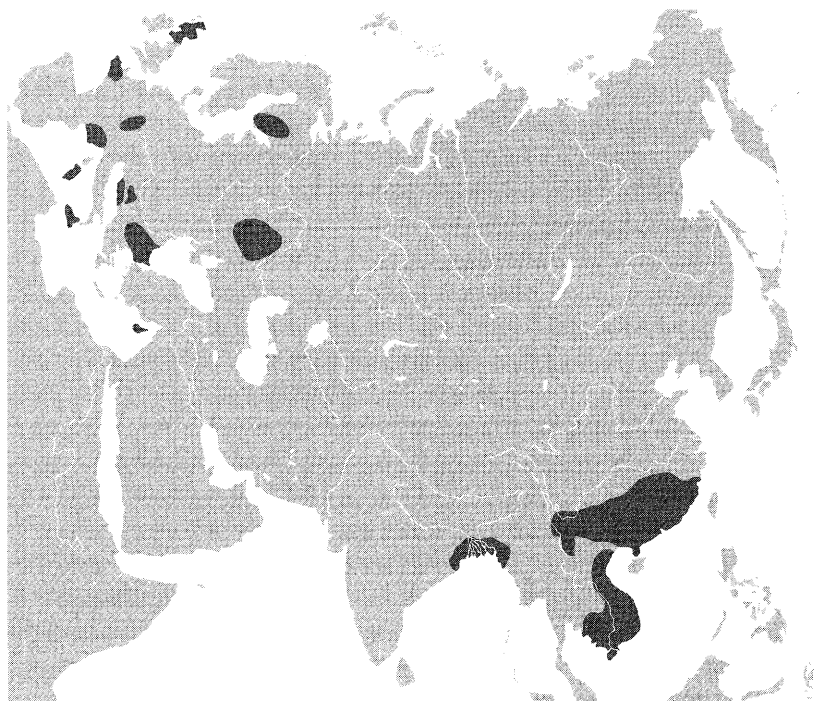
Figura 90. La mezzaluna barocca.



Apriamo una carta d'Europa: la civiltà barocca prende forma come una mezzaluna, che parte dall'Italia meridionale, passa per Roma, Genova, Torino, la Svizzera meridionale, Venezia, la Germania meridionale, l'Austria, la Boemia, e termina a oriente di Praga. La formazione di questa barriera di chiese e monasteri si spiega con la necessità di opporre alla Riforma, e agli austeri comandamenti di Lutero e Calvino, una serie di monumenti decorati in modo gradevole e dovizioso, tali da restituire alla religione cattolica il suo fascino perduto.

DOMINIQUE FERNANDEZ, *Le Banquet des anges*.

Figura 91. Il mondo di Cenerentola.



Nella fiaba di Cenerentola [...] versioni comprendenti la raccolta delle ossa sono documentate in Cina, Vietnam, India, Russia, Bulgaria, Cipro, Serbia, Dalmazia, Sicilia, Sardegna, Provenza, Bretagna, Lorena, Scozia, Finlandia. Una distribuzione così ampia e variegata porta ad escludere l'eventualità che la presenza del tema della raccolta delle ossa nell'intreccio della fiaba sia il frutto di un innesto occasionale. Si può fare un'ipotesi ulteriore: e cioè che la versione comprendente la resurrezione dell'animale ucciso sia la più completa, pur essendosi conservata in tre casi soltanto.

CARLO GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*.

plicemente, dei libri stranieri. I lettori ungheresi, italiani, danesi, greci, si familiarizzano con la nuova forma leggendo romanzi inglesi e francesi: e così, inevitabilmente, i romanzi inglesi e francesi diventano *dei modelli da imitare*. «Dalle molte letterature nazionali e locali esce una letteratura mondiale», recita il *Manifesto del partito comunista*, ma sbaglia: ne esce semmai una moltiplicazione planetaria di un paio di letterature locali particolarmente fortunate. «Ci si potrebbe [...] divertire – osserva Pieter De Meijer – a scrivere una storia del romanzo in Italia senza parlare del romanzo italiano»⁴⁵; e Luca Toschi, parlando del mercato del romanzo intorno al 1800: «la domanda richiedeva produzione estera, [...] e l'offerta doveva adeguarsi»⁴⁶. Una generazione più tardi, in Spagna, «ai lettori non interessa l'originalità del romanzo spagnolo; l'unico desiderio è che esso si adegui ai modelli stranieri divenuti ormai familiari»; e dunque, conclude Elisa Martí-López, si può ben dire che tra 1800 e 1850 «la novela española se escribe en Francia»⁴⁷.

È un rapporto di forze che si impone anche al di fuori d'Europa. Per Edward Said, «a un certo punto, alcuni scrittori arabi si accorsero del romanzo europeo, e cominciarono a scrivere opere simili»⁴⁸. «Il *feuilleton* brasiliano può ben essere definito una servile imitazione del modello francese», aggiunge dal canto suo Marlyse Meier⁴⁹. E Roberto Schwarz, in un formidabile saggio sull'«importazione del romanzo in Brasile»:

Il romanzo esisteva in Brasile prima che esistessero dei romanzieri brasiliani; e così, alla loro comparsa, fu naturale che essi seguissero quei modelli europei che – nel bene e nel male – si erano ormai insediati all'interno delle nostre abitudini di lettura⁵⁰.

⁴⁵ P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, III/2. *Le forme del testo. La prosa*, Einaudi, Torino 1984, p. 762.

⁴⁶ L. Toschi, *Alle origini della narrativa di romanzo in Italia*, in M. Saltafuso (a cura di), *Il viaggio del narrare*, La Giuntina, Firenze 1989, p. 19.

⁴⁷ E. Martí-López, *La orfandad de la novela española: Política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX*, in «Bulletin Hispanique», 1997.

⁴⁸ E. Said, *Beginnings*, 1975, Columbia U. P., 1985, p. 81.

⁴⁹ M. Meier, *O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?*, in «Revista do Instituto de Estudos Brasileiros», 1973, n. 14, p. 46.

⁵⁰ R. Schwarz, *The Importing of the Novel to Brazil and its Contradictions in the Work of Roberto Alencar*, 1977, in *Misplaced Ideas*, Verso, London 1992, p. 41. E ancora: «Il debito este-

Fu naturale, sí. «Prendere in prestito è intrinsecamente piú facile che non inventare», scrive William McNeill; e Torsten Hägerstrand: «gli esseri umani esigono soluzioni soddisfacenti, non ottimali [...] Una volta trovata una soluzione che funzioni, la cosa di solito basta»⁵¹. Vero: se il modello di Scott funziona in Inghilterra, perché non usarlo anche in Spagna, o in Ungheria, o in Italia? Si risparmia tempo, fatica, e probabilmente moltissimi errori. Sono queste le radici profonde del fenomeno della diffusione: di questa grande forza *conservatrice* della storia umana, come l'ha chiamata A. L. Kroeber⁵². Giusto, e mirabilmente in contrasto col senso comune: perché uno guarda, non so, le carte della diffusione di *Don Chisciotte*, e vede una serie di movimenti, di cambiamenti; ma al di sotto di quei cambiamenti, dice Kroeber, c'è esattamente l'opposto – la crescente *omogeneità* del gusto letterario europeo.

E in effetti, non appena una forma letteraria trova un modello «soddisfacente», la sua storia diventa davvero diversa. Al tempo del primo decollo del romanzo, verso il 1750, questo modello ancora non c'è, e il romanzo è un genere libero, diversificato, anche un po' pazzo, a dire la verità: satira e lacrime, picaresco e filosofia, viaggi, pornografia, lettere, autobiografie... Ma cento anni dopo, l'industria anglo-francese si è messa al lavoro, e il secondo decollo è completamente diverso dal primo: romanzi storici in terza persona, e non molto di piú. Niente piú invenzioni morfologiche: al loro posto, la grande forza conservatrice della diffusione. *Una* forma: e una forma importata.

Vedete qui come la geografia non sia un «contenitore», ma una condizione, e anzi una *costrizione* dello sviluppo storico – compreso lo sviluppo morfologico. Perché, certo, lo sapevamo che Francia e Inghilterra erano il centro del romanzo europeo. Ma avevamo trascurato le conseguenze di questa configurazione spaziale: il fatto che, in

ro è altrettanto inevitabile in letteratura come in ogni altro campo della vita brasiliana, e non è un aspetto facilmente eliminabile dell'opera, ma un suo attributo complesso. Il debito estero contribuisce in modo significativo all'insieme della nostra cultura...» (*ibid.*, p. 50).

⁵¹ McNeill, *Diffusion in History* cit., p. 76; Hägerstrand, *Some Unexplored Problems* cit., p. 221.

⁵² Kroeber, *Diffusionism* cit., p. 144.

un mercato integrato, i ritardatari non fanno la stessa strada dei precursori, solo un poco più tardi: fanno una strada *diversa*. Sono *costretti* a fare una strada diversa, e più angusta, dal successo dei prodotti del centro: uno «sviluppo del sottosviluppo», davvero, nel campo letterario. Il che, naturalmente, non è una bella conclusione. Ma quando si studia il mercato, questo si trova.

9. *Interludio teorico: VI. Il mercato e le forme.*

Troppo pessimistico, quel che ho appena detto? L'idea di fondo che vorrei riuscire a comunicare, scrisse Gunnar Myrdal quarant'anni fa,

è che, di norma, *il gioco delle forze del mercato non tende verso l'eguaglianza tra regioni diverse, bensì verso l'ineguaglianza*. «Nulla ha successo come il successo; e io aggiungo: nulla fallisce come il fallimento. La versione biblica di questa antica saggezza è a tinte ancora più forti: «A colui che ha verrà dato, e a chi non ha, anche quel poco che ha gli verrà tolto»⁵³.

A chi ha verrà dato... Estrema *solidità* del successo sul mercato; come la «inflexible box» del paradigma di Kuhn, o gli equilibri punteggiati di Gould ed Eldredge, o gli «increasing returns» di Brian Arthur. O per servirsi ancora una volta della storia della tecnologia:

Dopo un primo periodo di sperimentazione, la struttura dell'automobile si stabilizzò intorno al 1902, e non cambiò in modo radicale fino al 1959. Per usare la terminologia di Kuhn, a un periodo di «tecnologia normale» fece allora seguito una rivoluzione tecnologica, i cui prodromi avevano iniziato a circolare negli anni venti. Negli anni sessanta, iniziò viceversa un nuovo periodo di tecnologia normale. Dal 1900 a oggi, dunque, due soli tipi di automobile sono stati prodotti in serie⁵⁴.

⁵³ G. Myrdal, *Development and Under-Development. A Note on the Mechanism of National and International Economic Inequality*, National Bank of Egypt, Il Cairo 1956, p. 27 (corsivo mio). E ancora: «Se le cose venissero lasciate alle forze del mercato senza alcuna interferenza politica, la produzione industriale, il commercio, la finanza, le assicurazioni, i trasporti internazionali, e, in effetti, quasi tutte le attività economiche che in un'economia in sviluppo tendono a dare profitti superiori alla media, e inoltre la scienza, l'arte, la letteratura, l'istruzione, e in generale tutta l'alta cultura si concentrerebbe in alcune città o regioni, lasciando il resto del paese in una specie di grande palude» (*ibid.*, p. 28; corsivo mio).

⁵⁴ P. J. Huggill, *Technology Diffusion in the World Automobile Industry 1885-1985*, in Huggill e Dickson (a cura di), *The Transfer and Transformation* cit., p. 110.

Due sole automobili! Ma l'onnipresenza dell'imitazione, prosegue Hugill, «viene tenuta nascosta dalla natura concorrenziale dell'industria automobilistica. Nessuna casa automobilistica ama ammettere che i suoi modelli non sono poi così diversi da quelli dei concorrenti»⁵⁵. Nessuna casa automobilistica; e nessun editore, o romanziere, o critico. Insistono tutti sull'originalità dei loro prodotti, proprio come la Fiat, e per la stessa ragione: per vendere. Il che è umano, ma non deve nascondere il mare di copie che pervade il campo letterario – come del resto qualsiasi altra cosa.

Ho cercato di quantificare la diffusione letteraria; di analizzarne la dispersione spaziale; di trovare dei modelli teorici capaci di spiegarne la rigidità. Eppure, il processo nel suo insieme conserva un che di enigmatico. Perché mai la diffusione del romanzo ha funzionato così bene? Come ha fatto? Intendiamoci, questa diffusione *c'è stata*, e così vasta e profonda da sembrare addirittura naturale; ma non è naturale per niente. Dei romanzi forgiati dalla storia inglese, o dalla geografia di Parigi: come fanno a piacere a dei lettori russi, o italiani, o brasiliani? E che siamo tutti presi dal medesimo vortice cosmico-storico? Questo è vero, naturalmente – ma a un tale livello di astrazione da non aiutarci gran che. E poi, resta comunque un'altra domanda: *come* funziona la diffusione? Un romanziere ungherese, o brasiliano, vuol scrivere come Balzac; benissimo; ma come la mette con gli aspetti *tecnici* dell'impresa? Che cosa dovrà mantenere, del modello originale, e che cosa dovrà cambiare?

Che cosa tenere, che cosa cambiare. Esaminando «la riduzione della diversità a unità» nella Francia della prima età moderna, Robert Muchembled ha trovato una risposta elegante: la diffusione culturale funziona, scrive, perché mescola «*syntaxe savante, et vocabulaire populaire*»⁵⁶. Sintassi colta, e lessico popolare; «modello europeo, e ambientazione locale», dice Schwarz del romanzo in Brasile⁵⁷.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 135-36.

⁵⁶ R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (xv^e-xviii^e siècle)*, Flammarion, Paris 1978, pp. 341-42.

⁵⁷ Schwarz, *The Importing of the Novel to Brasil* cit., p. 46.

La forma, l'elemento stabile, viene dall'alto e dal centro; i dettagli, sono liberi di mutare di luogo in luogo. Nei termini di questo capitolo (e semplificando un poco le cose): quando il romanzo storico si diffonde dalla Gran Bretagna attraverso l'Europa e il mondo, l'*intreccio* rimane costante (e «britannico») – mentre i *personaggi* cambiano (e diventano «locali»). Si spiega così, per un verso la *solidità* dell'egemonia simbolica (a diffondersi per il globo è una forma costante); per l'altro, la sua *flessibilità* (i dettagli locali, variabili, «avvicinano» la forma all'esperienza vissuta di questo o quel paese).

Intreccio costante, personaggi variabili. In fondo, è il modello della *Morfologia della fiaba*, dove per Propp – nelle 450 favole di magia catalogate da Aarne – «cambiano i nomi (e con essi gli attributi) dei personaggi, *ma non le loro azioni, o funzioni*»⁵⁸: e la cosa fondamentale sono queste, non quelli. E tuttavia, anche questo rapporto tra costanti e variabili ha le sue complicazioni. Così Lévi-Strauss, nella sua famosa polemica del 1960:

Propp ha scoperto – e in ciò sta la sua gloria – che il contenuto delle favole è *permutabile*, ma da ciò ha concluso troppo spesso che esso è *arbitrario*, e sta qui il motivo delle difficoltà che ha incontrato, perché anche le permutazioni sono sottoposte a leggi...⁵⁹.

Ma se le permutazioni sono sottoposte a delle leggi, allora, è chiaro, *alcune di loro saranno irrealizzabili*: i materiali concreti di una specifica cultura potranno benissimo risultare inconciliabili con il modello importato – facendo saltare tutto il meccanismo. Ancora Schwarz:

Il Brasile stava importando un modello la cui conseguenza involontaria consisté nell'elevare il profilo delle idee [dell'eroe], e nell'estendere il loro raggio d'azione [...] *in un modo che era incompatibile con l'effettiva realtà brasiliana. Ovvero, da un punto di vista compositivo: in un modo che non poteva applicarsi ai personaggi secondari*, cui toccava di provvedere al colore locale, nella struttura generale dell'azione⁶⁰.

⁵⁸ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, 1928, trad. it. Einaudi, Torino 1966, p. 26 (corsivo mio).

⁵⁹ C. Lévi-Strauss, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp*, 1960, trad. it. in Propp, *Morfologia della fiaba* cit., p. 188.

⁶⁰ Schwarz, *The Importing of the Novel to Brazil* cit., p. 55 (corsivo mio).

Un dissidio tra modello e realtà. «Nulla è così tipicamente brasiliano come questa letteratura semilavorata», aggiunge Schwarz a proposito di Alencar: «dove stile e struttura procedono in direzioni contrarie», e dal «disaccordo tra la forma e i materiali» discendono poi tutte le «incongruenze», le «dissonanze», e i «difetti di composizione» del romanzo brasiliano⁶¹. E non solo di quello brasiliano: «uno dei problemi dei primi romanzieri [indiani]», scrive Meenakshi Mukerjee, «consistè nel conciliare due insiemi di valori: il primo tratto dalla lettura di libri stranieri, e l'altro dalla vita di ogni giorno»⁶². «La materia prima dell'esperienza sociale giapponese e i moduli formali astratti della costruzione romanzesca occidentale non possono esser sempre fusi insieme in modo organico», scrive per parte sua Fredric Jameson delle *Origins of Modern Japanese Literature* di Kōjin Karatani⁶³. Per Masao Miyoshi, il romanzo giapponese moderno «aveva un progetto irrealizzabile»⁶⁴; per Karatani, «la fusione del pensiero democratico e del *kambungaku* fu un tentativo paradossale»; e d'altra parte, «tutti i romanzi di Sōseki sono dei fallimenti»⁶⁵. O per tornare in Europa, molto vicino e molto lontano dal centro:

In Irlanda, i modi letterari più antichi sono eroici, romantici, fantastici; e la lontananza di tali forme aristocratiche dalla vita di ogni giorno non è una buona base di partenza per il romanzo⁶⁶.

Problemi contraddizioni paradossi fallimenti difetti disaccordi semilavorati... Ecco, è *così che il peso del mercato si fa sentire sull'elaborazione formale*. Nel caso delle letterature più deboli (il che significa: quasi *tutte* le letterature, dentro e fuori l'Europa) – nel caso di queste culture più deboli, il successo del modello anglo-francese comporta una serie infinita di formazioni di compromesso: e formazioni

⁶¹ *Ibid.*, pp. 65, 51, 43-46.

⁶² M. Mukerjee, *Realism and Reality. The Novel and Society in India*, Oxford U. P., Delhi 1985, p. 7.

⁶³ F. Jameson, *Foreword: In the Mirror of Alternate Modernities*, in K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, Duke U. P., 1993, p. XIII.

⁶⁴ M. Miyoshi, *Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*, California U. P., 1974, p. x.

⁶⁵ K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature* cit., pp. 42, 184.

⁶⁶ T. Eagleton, *Form and Ideology in the Anglo-Irish Novel*, in *Heathcliff and the Great Hunger*, Verso, London 1995, p. 149.

fragili, instabili: programmi impossibili, fallimenti e via dicendo. È, di nuovo, lo «sviluppo del sottosviluppo» del campo letterario: dove la dipendenza appare – purtroppo – come la forza decisiva della vita culturale. E un giorno, chissà, saremo forse capaci di costruire una storiografia all'altezza di questo problema: una *morfologia storica comparata*, che nel mutare delle forme, e nella loro dispersione geografica, sappia riconoscere il segno del potere del centro su una larghissima periferia.

10. «*Sorretta dalla propria arretratezza*».

E questo è tutto? Ovunque e solo copie «semilavorate» di pochi modelli di successo? Quasi sempre, sí. Quasi. Ancora Schwarz:

In conclusione, se insistiamo sul modo in cui schiavitù e favoritismo distorsero le idee del tempo, non lo facciamo per eliminarle dal quadro, ma per descriverle appunto in quanto distorte – in disaccordo con se stesse. Questa distorsione le rende inconfondibilmente brasiliane. E così [...] restiamo con quel senso di incongruenza da cui eravamo partiti: l'impressione che il Brasile sia qualcosa di male assortito – contrasti incompatibili, sproporzioni, insensatezza, anacronismi, compromessi scandalosi...

Fin qui, è lo scenario che ci è ormai familiare. Eppure, prosegue Schwarz, la dissonanza tra realtà brasiliana e idee europee finì con lo *straniare* quelle idee; e così, per una bizzarra giravolta della storia,

le nostre stranezze nazionali assunsero una dimensione storico-universale. La cosa è forse paragonabile a quel che avvenne nella letteratura russa – al cui confronto i romanzi del realismo francese, anche i più grandi, appaiono in qualche misura ingenui. A dispetto delle loro pretese universali, infatti, la psicologia dell'egoismo razionale e l'etica illuministica apparvero, nell'impero russo, come un'ideologia «straniera», e dunque relativa. Sorretta dalla propria arretratezza storica, la Russia costrinse il romanzo borghese a misurarsi con una realtà più complessa⁶⁷.

Sorretta dalla propria arretratezza... La formula, qui, è giustamente paradossale. È *estremamente* improbabile che l'arretratezza

⁶⁷ R. Schwarz, *Misplaced Ideas*, 1973, in *Misplaced Ideas cit.*, p. 25.

sia un sostegno: ma se ciò accade, per qualsivoglia strano motivo, allora si apre davvero un nuovo orizzonte. Quando un «progetto irrealizzabile» si realizza – be', il cambio di paradigma è vicino. Non per nulla Schwarz avvicina in poche righe le due grandi rotture della narrativa moderna: il romanzo russo di idee (1860-90), e il realismo magico latino-americano (1960-90)⁶⁸. E in entrambi i casi, *il nuovo modello è il prodotto di un nuovo spazio*: la semi-periferia dell'Europa, la semi-periferia del sistema-mondo (così come, a suo tempo, il romanzo storico era uscito dalla semi-periferia della nazione britannica). Uno spazio nuovo incoraggia i mutamenti di paradigma, scrive Hugill, perché pone dei problemi nuovi – e richiede dunque soluzioni anch'esse nuove⁶⁹. Costringe a combinazioni imprevedibili, temerarie: come il romanzo di idee (l'intreccio a tinte forti del *feuilleton*, più la serietà della battaglia ideologica); o come il realismo magico: questo ossimoro, questo «progetto irrealizzabile», davvero, che ha ricongiunto quel che il romanzo europeo aveva con tanto successo diviso⁷⁰.

⁶⁸ Ad esser precisi, Schwarz parla del modernismo brasiliano, che precede il «boom» della narrativa latino-americana di una-due generazioni. Ma i mutamenti di paradigma sono spesso preceduti da precursori meno fortunati, che ne delineano gli aspetti essenziali, e non credo dunque di tradire le intenzioni di Schwarz nell'estendere la portata delle sue frasi.

⁶⁹ Hugill, *Technology Diffusion* cit., pp. 131 sgg. Secondo P. Hägg (*The Novel in Antiquity*, 1980, California U. P., 1991, pp. 100 sgg.), l'inventiva tecnica del romanzo greco fu a sua volta stimolata dallo spostamento geografico avvenuto in epoca ellenistica. È un'idea condivisa da Oswyn Murray (*Early Greece*, The Harvester Press, Sussex 1980, p. 81): «È l'incontro tra due diverse tradizioni artistiche che ha le maggiori probabilità di sortire effetti rivoluzionari [...] liberando almeno in parte la capacità di visione dalla tirannia degli schemi ereditati».

⁷⁰ Perché il mutamento di paradigma è riuscito in Russia, o in America Latina – e non invece in circostanze analoghe (in Giappone, in Austria, nei paesi arabi, negli Stati Uniti)? Gran bel problema, che esige però una storia letteraria assai diversa da quella corrente: una morfologia storica comparata – sul modello, per capirsi, delle *Origini sociali della dittatura e della democrazia* di Barrington Moore; o dei *Lineamenti dello Stato assoluto* di Perry Anderson – che è ancora di là da venire. Nel frattempo, si possono quanto meno ricordare due cose. Primo, che successo e fallimento sono esiti altamente *contingenti*: date delle condizioni iniziali lievemente diverse – che so: l'apertura del romanzo alle forme orali della tradizione afro-americana – gli Stati Uniti di metà Ottocento avrebbero forse potuto dar vita a un formidabile mutamento di paradigma: ma l'apertura non ci fu, e il paradigma non cambiò. D'altro canto, secondo punto, i mutamenti di paradigma sono eventi estremamente *rari*, e dunque quel che deve essere spiegato non è la loro assenza in questo o quel paese (*che è esattamente quel che dobbiamo aspettarci*), bensì la loro presenza (che è cosa invece assai insolita).

E poi, ecco cos'altro è accaduto, con i romanzi di idee e il realismo magico. Prodotte da un nuovo spazio geografico, queste forme hanno a loro volta prodotto *un nuovo spazio dell'immaginario*: la battaglia europea delle idee nel romanzo russo, la planetaria contemporaneità del non-contemporaneo del realismo magico. E si faccia attenzione: l'Europa, il mondo. Come in una forma a clessidra, la contrazione dell'universo narrativo descritta nei due primi capitoli di questo lavoro – dalle utopie, dai lunghi viaggi oltremare del Settecento, allo stato-nazione, e poi alla città – sembra aver invertito la rotta, ampliandosi in un sistema narrativo di estensione crescente.

Da un nuovo spazio a una nuova forma – che è poi un nuovo spazio. Sarà sempre così stretto, l'intreccio di storia e geografia letteraria?

Indice dei nomi e delle opere

- Aarne, Antti Amatus, 198.
 Agnew, John, 65, 66 n.
 Aimard, Gustave, 162 n.
 Ainsworth, William Harrison, 180 n, 184.
 Alencar, Roberto, 199.
 Anderson, Benedict, 19.
 Anderson, Perry, 11, 33 e n, 201 n.
 Arnaud, Antoine, 50 n.
 Arthur, Brian, 166 n, 196.
 Asor Rosa, Alberto, 194 n.
Atlantide (Pierre Benoît), 66.
 Auerbach, Erich, 136, 161.
 Austen, Jane, 5, 15-20, 17 n, 22 e n, 24, 29, 35 n, 36, 86, 87, 90, 141, 154, 162:
 L'abbazia di Northanger, 15, 17.
 Mansfield park, 26-29, 31, 51, 76, 77.
 Orgoglio e pregiudizio, 26, 86.
 Persuasione, 15.
 Senno e sensibilità, 15.
 Bachtin, Michail, 35, 38 e n, 42 e n, 48 n, 75-77 e n, 168.
 Bairoch, Paul, 27 n, 28 n.
 Balzac, Honoré de, 22 n, 40, 76, 90, 99, 104, 105, 110-14, 117, 124, 128, 134, 135, 161, 180 n, 181, 197:
 César Birotteau, 161 n.
 La comédie humaine, 5, 99, 105, 110, 112-114, 124.
 Il cugino Pons, 110.
 Eugénie Grandet, 160.
 Illusioni perdute, 91, 94, 104 n, 112-14, 117, 128, 134, 161 n.
 Papà Goriot, 104, 110, 113, 126, 160, 176.
 La pelle di zigrino, 99, 113.
 Gli sciuani, 46.
 Splendori e miserie delle cortigiane, 117.
 Bartholomew, J.G., 9 e n.
La battaglia di Navarino (Henry Moke), 38, 40.
 Benfey, Theodor, 191 n.
 Benjamin, Walter, 87, 128.
 Bianu, Ioan, 181 n.
 Blackburn, Robin, 27 n, 28 n.
 Blok, Aleksandr, 152.
 Bollème, Geneviève, 173, 174 n.
 Bonin, Serge, 10, 185.
 Booth, Charles, 81, 82, 86, 141.
 Bourdieu, Pierre, 11, 99, 114.
 Bouyssy, Marie-Thérèse, 172 e n.
 Bradbury, Malcolm, 9.
 Brancolini, Julien, 172 e n.
 Braudel, Fernand, 8 e n, 11, 51 e n, 144, 154, 160.
 Brooks, Peter, 181.
I Buddenbrook (Thomas Mann), 5, 160, 178.
 Bulwer-Lytton, Edward George, 180 n, 181, 184:
 Pelham, 86, 87, 88 e n, 90.
 Burgess, E., 96 n.
 Burke, Peter, 174, 175 n, 190 e n, 191 n.
 Carlyle, Thomas, 33.
 Castelnuevo, Enrico, 168 n, 172 e n.
 Cavallo, Guglielmo, 164 n, 166 n.
 Čechov, Anton Pavlovič, 152.
 Cerquiglini, Bernard, 9.
 Cervantes, Miguel de, 176:
 Don Chisciotte, 5, 152, 175, 195.
 Chandler, Raymond, 11.
 Charlton, Roger, 26.
 Chartier, Roger, 107 e n, 151 n, 164 n, 166 n, 170 n.
 Chaunu, Pierre, 51, 147 e n.
 Clark, Kenneth, 168 e n, 172 e n.
Cime tempestose (Emily Brontë), 49.
 Cohen, Margaret, 150, 180.
 Colley, Linda, 33 e n.
 Conrad, Joseph, 74:
 Cuore di tenebra, 66, 153.
 Cooper, James Fenimore, 162.

- Il corso del Boyne* (John e Michael Banim), 38.
 Curtius, Ernst Robert, 176.
- Daiches, David, 9 e n.
 Darnton, Robert, 173 e n.
 Davenport, Selina, 26.
 Davis, Lennard, 160 n.
 Devonshire, M. G., 180 n.
 De Meijer, Pietro, 194 e n.
 Dickens, Charles, 76, 90, 107, 112, 120, 121 e n, 124, 128, 133, 134, 136 n, 137, 138, 153, 180 n, 181:
 Casa desolata, 133, 134, 137.
 David Copperfield, 162.
 Dombey e figlio, 121.
 Grandi speranze, 72, 104 n, 112, 121, 124, 133.
 Martin Chuzzlewit, 121.
 Nicholas Nickleby, 121, 133.
 Il nostro comune amico, 90 n, 119, 121, 124 n, 128, 133, 134.
 Oliver Twist, 88, 90 n, 120, 133.
 La piccola Dorrit, 121, 124 n, 126, 133, 134.
 Dickson, Bruce D., 168 n, 172 n, 196 n.
Dictionary of National Biography (DNB), 150, 162, 167.
 Diderot, Denis, 161
 Dionisotti, Carlo, 9 e n..
 Döblin, Alfred, 94.
 Dostoevskij, Fëdor Michailovič, 35, 49, 152:
 Delitto e castigo, 33.
 I fratelli Karamazov, 33 e n.
 Doyle, Arthur Conan, 138, 140, 141, 143:
 The final problem, 144.
 Il segno dei quattro, 140.
 Dumas, Alexandre, padre, 180 n, 181, 184, 189, 190:
 I tre moschettieri, 161.
- Eagleton, Terry, 199 n.
 Edgeworth, Maria, 17 n, 24, 26:
 L'assenteista, 17 n.
 Manovre, 24.
Effi Briest (Theodor Fontane), 172 n.
 Eldredge, N., 155 n., 196.
 Engels, Friedrich, 175.
 Entwistle, William, 190 e n.
 Estreicher, Karol, 181 n.
 Etzioni, Amitai, 173 n.
 Etzioni, Eva, 173 n.
 Fawtier Stone, Jeanne C., 20 n, 28 e n.
 Feather, John, 167 n.
- Fénelon, François de Salignac de La Mothe, 174 n:
 Avventure di Telemaco, 174 n.
 Fergus, Jan, 148 n, 164 n.
 Fernandez, Dominique, 190.
 Ferrier, Susan, 17 n.
 Matrimonio, 17 n.
 Flaubert, Gustave, 68, 104, 134:
 L'educazione sentimentale, 11, 104, 114, 134, 160.
 Madame Bovary, 160, 172 n.
 Florian, Jean-Pierre Claris de, 174 n.
 Favole, 174 n.
 Fortin, Nina, 150 e n.
Frankenstein (Mary Shelley), 162.
 Freund, Julien, 112 e n, 114.
 Furet, François, 154 n, 172.
- Gellner, Ernest, 48 e n.
Gerusalemme liberata (Torquato Tasso), 174 n.
 Gillies, John, 7 n.
 Girard, René, 112 n.
 Ginzburg, Carlo, 168 n, 172 e n, 191.
 Goethe, Johann Wolfgang, 59, 68.
 Le affinità elettive, 160, 161.
 Wilhelm Meister, 57, 72.
 Werther, 56, 161, 173.
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 40, 153.
 Le anime morte, 161.
 Il cappotto, 153.
 Gončarov, Ivan Aleksandrovič, 68, 72.
 Oblomov, 161.
 Una storia comune, 68.
 Gould, Stephen Jay, 155 n, 163 e n, 196.
 Greimas, A.-J., 11, 111 e n.
 Griest, Guinevere L., 161 n.
 Gunning, Susannah, 26.
Guzmán de Alfarache (Mateo Alemán), 53.
- Hägg, Peter, 201 n.
 Hågerstrand, Torsten, 172 e n, 176 e n, 195 e n.
 Hardwick, Michael, 9 e n.
 Hausherr, Reiner, 7 n.
 Hardy, Thomas, 7 n.
 Giuda l'oscuro, 72 n.
 Hechter, Michael, 15 e n.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 33, 190 n.
 Hodos, Nerva, 181 n.
 Hofland, Barbara, 26.
 Hugill, Peter J., 168 n, 172 n, 196 n, 197, 201 e n.
 Hugo, Victor, 47 n, 107, 109, 110, 161, 180 n, 181, 184:

- Notre-Dame de Paris*, 47 n.
 Ibsen, Henrik, 161.
L'illustre casata Ramires (José Maria de Eça de Queiroz), 172 n.
 James, G.P.R., 180 n, 184.
 Jameson, Fredric, 11, 111 n, 199 e n.
 Jane Eyre, 31.
 Janovic, Clara Strada, 76 n.
 Jewsbury, Geraldine, 161 n.
 Jordan, John O., 162 n.
 «Journal of Geography», 67.
 Kaiser, David, 164 n.
 Karatani, Kōjin, 199 e n.
 Kaufman, Paul, 164, 167.
 Keith, Sarah, 161 n.
 Keller, Gottfried, 72.
 Kelly, Thomas, 166 n.
 Kiernan, V.G., 24 e n, 27 n.
 Knox, Paul, 65, 66 n.
 Kock, Paul de, 161.
 Korshin, Paul J., 168 n.
 Kroeber, A. L., 173 e n, 195 e n.
 Kuhn, Thomas, 154 e n, 196.
 La Fontaine, Jean de, 174 n.
 Favole, 174 n.
 «The Lady's Magazine», 31 n, 59.
 Lesage Alain-René, 59, 62, 74:
 Gil Blas, 53, 55, 57, 152.
 Lévi-Strauss, Claude, 111, 198 e n.
Libro di Sindbad, 191 n.
 Lipking, Lawrence, 7 n.
 Lipscomb, David, 43.
 Lorch, Maristella, 8.
 Lorenz, Otto, 180 n.
 Lotman, Jurij Michajlovič, 49, 76 n, 111.
Loukis Laras, (Demetrius Bikelos), 38.
 Lynch, Kevin, 82 e n, 88 n.
 Lyons, Martin, 167 n, 174 e n.
Manon Lescaut (Antoine-François Prévost) 57.
 Manzoni, Alessandro, 40, 43:
 Promessi sposi, 11, 43.
 Martí-López, Elisa, 194 e n.
 Martin, Angus, 57.
 Matin, Michael, 141.
 Marx, Eleanor, 160.
 Marx, Karl Heinrich, 105, 113, 175.
 Mazzini, Giuseppe, 162 n.
 McClintock, Anne, 7 n.
 McKeen Wiles, Roy, 168 n.
 McKenzie, R., 96 n.
 McKillop, Alan Dugald, 160 n.
 McNeill, William, 168 n, 195 e n.
 Meier, Marlyse, 194 e n.
Middlemarch (George Eliot) 161.
 Miller, J. Hillis, 7 n.
 Milton, John, 7 n.
Miniere di re Salomone (Henry Rider Haggard)
 7 n, 66.
 Miyoshi, Masao, 199 e n.
Moll Flanders (Daniel Defoe), 56.
 Montesinos, José Fernandez, 181 n.
 Moore, Barrington., 201 n.
 Muchembled, Robert, 197.
 Mukerjee, Meenakashi, 199 e n.
 Mulhern, Francis, 141.
 Munch-Petersen, Erland, 181 n.
 Murray, Oswald, 201 n.
 Myrdal, Gunnar, 196 e n.
 Natsume, Sōseki, 199.
 Nekljudov, S. Ju., 76 n.
 Nekrasov, Viktor Platonovič, 152.
 Nicole, Pierre, 50 n.
 Nievo, Ippolito, 72.
 Novalis, *pseudonimo di* Friedrich Leopold von Hardeberg, 50.
 O'Brien, Patrick K., 27 n.
 Opie, Amelie, 24, 26:
 Adeline Mowbray, 26.
 Orlando, Francesco, 46 e n.
 Ozouf, Jacques, 154 n.
Padri e figli, (Ivan Sergeevič Turgenev) 161.
Panchatantra, 191 n.
 Park, Robert E., 91, 94, 96 e n.
 Park, So Young, 82.
 Pasquali, Giorgio, 168 n.
 Patten, Robert L., 162 n.
Paul e Virginia (Jacques-Henry Bernardin Saint-Pierre) 174 n.
 Pavel, Thomas G., 112 n.
 Peirce, Charles Sanders, 6 e n, 150 n.
Pendennis, (William Thackeray), 69.
 Perrault, Charles, 174 n:
 Racconti, 174 n.
 Popper, Karl Raimund, 50.
 Porter, Roy, 87 e n.
La presidentessa (Clarín, *pseudonimo di* poldo Alas), 172 n.

- Propp, Vladimir Jakovlevič, 49, 75, 86, 111, 112 n, 198 e n.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič, 40, 46, 161:
Eugenio Onegin, 161.
La figlia del capitano, 36, 38.
- Quinsat, Gilles, 9.
- Racine, Jean, 174 n.
Teatro, 174 n.
- Un rapimento nel XVII secolo*, (Jakob van Lennep), 38.
- Ratzel, Friedrich, 176 n.
- Raven, James, 160 n, 173 e n.
- Read, Donald, 167 n.
- «Review of Reviews», 161 n.
- Richardson, Samuel, 168:
Pamela, 56, 160 n.
- Richetti, John, 160 n.
- Ricoeur, Paul, 49, 50 e n.
- Rimbaud, Arthur, 11.
- Robinson Crusoe, 174 n.
- Roche, Daniel, 172 n.
La rosa di Disentis (Heinrich Zschoschke), 38.
- Rose, Jonathan, 162 n.
- Ross, Kristin, 11.
- Sadleir, Michael, 161 n.
- Said, Edward, 26, 27 e n, 29, 194 e n.
- Saltafuso, M., 194 n.
- Sand, George, *pseudonimo di* Amandine-Lucie-Aurore Dupin, 161, 180 n, 189.
- Schiller, Friedrich, 33 n:
Don Carlos, 33 n.
- Schlosser, Horst Dieter, 9.
- Schwarz, Roberto, 194 e n, 197 e n, 198, 199, 200 e n, 201 e n.
- Scott, Walter, 24, 36, 40, 42, 46, 47, 74, 76, 180 n, 181, 195:
Ivanhoe, 24.
Waverley, 36, 47, 48.
- La scuola del gran mondo* (Gomez de Bedoya), 72.
- Sennett, Richard, 91 e n.
- Shakespeare, William, 7 n:
Amleto, 72.
- Shaw, George, Bernard, 82.
- She* (H. Rider Haggard) 66.
- Shipley, Stan, 162 n.
- Simmel, Georg, 112, 114.
- Simonescu, Dan, 181 n.
- Sklovskij, Viktor Borisovič, 153 e n.
- Stedman Jones, Gareth, 82 n.
- Steer, John, 9 n.
- Stendhal, *pseudonimo di* Henri Beyle, 180 n, 181:
La certosa di Parma, 160.
Il rosso e il nero, 72, 160.
- Stevenson, Norah, 90.
- Stone, Lawrence, 20 n, 28 e n.
- Strang, Craig W., 166 n.
- Strempel, Gabriel, 180 n.
- Sue, Eugène, 105, 110, 180 n, 181:
I misteri di Parigi, 105, 109, 152.
- Sydow, Carl von, 191 n.
- I tempi d'oro della Transilvania* (Mór Jókai) 38, 42 n.
- Tilly, Charles, 19 e n, 40.
- Toschi, Luca, 194 e n.
- Tuchman, Gaye, 150 e n.
- Uspenskij, Boris A., 76 n.
- Vaugondy, Robert de, 107.
- Verdi, Giuseppe, 181.
- I vicere* (Federico De Roberto), 172 n.
- Villari, Enrica, 46 e n.
- Vizetelly, Henry, 161.
- Voltaire, *pseudonimo di* François-Marie Arouet, 161.
- Waldemar* (Bernhard Ingemann), 38.
- Wallerstein, Immanuel, 178.
- White, Anthony, 9 n.
- Williams, Raymond, 133 e n, 150 e n.
- Wiseman, Nicholas Patrick, 184:
Fabiola, 184.
- Wittmann, Reinhard, 164 n.
- Woolf, Virginia, 82, 161:
Gita al faro, 180.
- Zola, Émile, 22 n, 94, 161:
Germinal, 49.
- Zumthor, Paul, 36, 37 n.